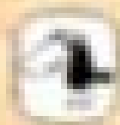
RICHARD SENNETT

Ten ve Taş

BATI UYGARLIĞINDA BEDEN VE ŞEHİR



TEN VE TAŞ

Batı Uygarlığında Beden ve Şehir

Richard Sennett

Çeviren: TUNCAY BİRKAN

Orjinal Adı: Flesh and Stone The Body and the City in Western Civilization

Metis Yayınları

İlk Basım: Kasım 2002 Üçüncü Basım: Temmuz 2008
ISBN-13: 978-975-342-374-8

1943 Chicago doğumlu Richard Sennett, uzun yıllar New York'ta yaşadı, son yıllarda ise yılın önemli kısmında Londra'da yaşıyor. İspanya İç Savaşı’na da katılmış komünist bir ailenin çocuğu olan yazar, hastalık nedeniyle müzik kariyerini bırakarak araştırmacılığa yöneldi ve kent, kent kültürü ve sınıflı toplum yapısı üzerine çalışmalarıyla günümüzün en yetkin isimlerinden biri haline geldi. Yale, Brandeis ve New York Üniversitelerinde ders verdi; 1999’dan bu yana London School of Economics'de çalışmaktadır. 1994 tarihli *Ten ve Taş* dışındaki başlıca eserleri: *The Uses of Disorder, Personal Identity and City Life* (1970), Jonathan Cobb ile birlikte *The Hidden Injuries of Class* (1972), *The Tali of Public Man* (1974, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Ayrıntı, 1996), *Authority* (1980, *Otorite*, Ayrıntı, 1996), *The Conscience of The Eye, The Design and the Social Life of Cities* (1992, *Gözün Vicdanı, Kentin Tasarmı ve Toplumsal Yaşam*, Ayrıntı, 1999) *The Corrosion of Character, The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (1998).

Bir şehir farklı tür insanlardan oluşur; benzer insanlar bir şehir meydana getiremezler.

- ARISTOTELES, *Politika*

Giriş:
BEDEN VE ŞEHİR

Ten ve Taş, şehrin, insanların bedensel deneyimleri yoluyla anlatılan bir tarihidir: Antik dönem Atinası'ndan modern New York'a erkekler ve kadınlar şehirlerde nasıl deviniyorlardı, ne görüp işitiyorlardı, burunları hangi kokularla doluydu, nerede yemek yiyorlardı, nasıl giyiniyorlardı, ne zaman banyo yapıyorlardı, nasıl sevişiyorlardı? Bu kitap insanların bedenlerini geçmişi anlamanın bir yolu olarak ele almasına rağmen, kent mekanındaki fiziksel duyumların tarihsel bir katalogundan öte bir şeydir. Batı uygarlığı bedenin haysiyetine ve insan bedenlerinin çeşitliliğine hürmet etmekte hep zorlanmıştır: ben bedenle ilgili bu zorlukların mimaride, şehir tasarımında ve planlama pratiğinde nasıl ifade edilmiş olduğunu anlamaya çalıştım.

Bu tarihi yazmama güncel bir sorun karşısında kapıldığım şaşkınlık vesile oldu: Modern binaların çoğunu lanetlemiş gibi görünen duyusal yoksunluk; kent ortamını sakatlayan sıkıcılık, monotonluk ve elle tutulur kısırlık. Modern zamanlarda bedensel duyumlara ve fiziksel hayat özgürlüğüne ne denli ayrıcalık tanındığı düşünüldüğünde bu duyusal yoksunluk çok daha kayda değer bir hal alır. Mekândaki duyusal yoksunluğu araştırmaya ilk başladığımda, sorun mesleki bir başarısızlık gibi görünüyordu —modern mimarlar ve şehirciler yaptıkları tasarımlarda insan bedeniyle kurulan aktif bağı bir şekilde kaybetmişlerdi. Zamanla, mekandaki duyusal yoksunluğun bundan daha geniş nedenleri ve daha derin tarihsel kökenleri olduğunu görmeye başladım.

1. PASİF BEDEN

Birkaç yıl önce bir arkadaşımla New York'un kenar mahallelerindeki bir alışveriş merkezinde bir film seyretmeye gittik. Vietnam Savaşı sırasında bir mermi arkadaşımın sol elini parçalamış, askeri hekimler de elini bileğin yukarısından kesmek zorunda kalmışlardı. Şimdi çatal bıçak tutmasını ve yazı yazmasını sağlayan metal parmakları olan mekanik bir alet takıyordu. Seyrettiğimiz film fena halde kanlı bir savaş destanı çıktı; arkadaşım film boyunca hiçbir heyecan belirtisi göstermeden oturdu, ara sıra da bir iki

teknik yorumda bulundu. Film bitince, başka insanların da bize katılmasını bekleyerek bir süre sigara içip dışarıda oyalandık. Arkadaşım sigarasını ağır ağır yaktı; sigarayı pençesiyle, neredeyse gurur duyarak düzenli aralıklarla dudaklarına götürüyordu. Seyirciler paramparça bedenlerle dolu iki saat boyunca oturup başarılı darbeleri alkışlamışlar, kan banyosundan epeyce memnun kalmışlardı. Ama filmden sonra insanlar tam bize yaklaşırken metal protezi görüp uzaklaştılar; kısa bir süre sonra ortalarında bir ada gibi kaldık.

Psikolog Hugo Munsterberg 1911'de ilk kez bir sessiz film seyrettiğinde, modern kitle iletişim araçlarının duyuları körleştirebileceğini düşünmüştü; filmlerde "bir kitleye sahip olan dış dünya ağırlığını kaybetmiş," diye yazıyordu, "mekândan, zamandan ve nedensellikten kurtulmuştur"; "hareketli resimlerin .... pratik dünyadan bütünüyle tecrit olma sonucunu yaratabileceği"nden korkuyordu. Nasıl filmlerin sunduğu başka bedenleri parçalama hazzını gerçekte tatmış olan çok az asker varsa, filme alınan cinsel haz imgelerinin de gerçek âşıkların cinsel deneyimleriyle çok az ilişkisi vardır. İki yaşlı çıplak insanı ya da çıplak şişman insanları sevişirken gösteren çok az film vardır; yatağa girenler yıldızlar olduğu sürece filmlerdeki seks harikadır. Kitle iletişim araçlarında temsil edilen deneyimlerle yaşanan deneyimler arasında bir uçurum açılır.

Munsterberg’i takip eden psikologlar bu uçurumu, kitle iletişim araçlarının izleyiciler üzerindeki etkisi ve bu araçların kullandıkları teknikler üzerinde odaklanarak açıklamışlardır. Seyretmek pasifleştirir. Beyaz perdede işkence ve tecavüz görüntülerini izlemeye müptela olmuş milyonlar arasında muhtemelen çok az kişi aşka gelip kendileri de işkenceci ve tecavüzcü olur; buna rağmen, arkadaşımın metal eline gösterilen tepki kesinlikle daha yaygın bir başka tepkiyi göstermektedir: Vekaleten yaşanan şiddet deneyimi seyirciyi gerçek acı karşısında duyarsızlaştırır. Örneğin bu tür televizyon izleyicileri hakkında yaptıkları bir araştırmada iki psikolog, Robert Kubey ve Mihaly Csikszentmihalyi şu sonuca varmışlardır: "İnsanlar televizyonla yaşadıkları deneyimden sürekli olarak pasif, gevşek ve görece düşük bir konsantrasyon gerektiren bir deneyim olarak bahsederler." Düzmece seksi olduğu gibi düzmece acıları da fazla tüketmek, bedensel farkındalığı körleştirmeye hizmet eder.

Bedensel deneyimlere büyük-büyükbabalarımızdan daha açık bir biçimde bakıyor ve onlar hakkında daha fazla konuşuyor olsak bile, fiziksel özgürlüğümüz göründüğü kadar büyük değil belki de; en azından, kitle

iletişim araçları yoluyla bedenlerimizi kendi duyumlarından korkan insanlardan daha pasif şekillerde yaşıyoruz. O zaman bedeni ahlaki, duyumsal hayata getirecek olan nedir? Modern insanların birbirlerinin farkına daha çok varmalarını, fiziksel olarak daha duyarlı olmalarını sağlayacak olan nedir?

İnsanların birbirlerine nasıl tepki verdikleri, birbirlerini nasıl görüp işittikleri, birbirleriyle temas içinde mi yoksa birbirlerinden uzak mı oldukları konusunda insan bedenlerinin mekansal ilişkileri bariz farklar yaratırlar. Mesela savaş filmini seyrettiğimiz yer, başka insanların arkadaşımın eline pasif biçimde tepki vermelerini etkilemişti. Filmi, New York'un kuzey ucundaki dev bir alışveriş merkezinde seyretmiştik. Merkezin özel bir yanı yok, bir kuşak önce bir otoyol kenarında yapılmış otuz küsur mağazadan oluşan bir şerit halinde uzanıyor; içinde bir sinema kompleksi var ve etrafı karmakarışık, büyük park yerleriyle çevrili . Bu sıralarda meydana gelmekte olan ve nüfusu kesif kent merkezlerinden daha seyrek ve daha şekilsiz mekanlara, varoşlardaki lojmanlara, alışveriş merkezlerine, ofis kampüslerine ve sanayi sitelerine kaydıran büyük kentsel dönüşümün ürünlerinden biri. Eğer varoştaki bir alışveriş merkezi havalandırmalı bir konfor içinde şiddetin keyfini çıkarmak amacıyla bir araya gelinen bir yer oluyorsa, insanları parçalı mekanlara taşıyan bu büyük coğrafi kaymanın, elle tutulur gerçeklik hissini zayıflatma ve bedeni pasifleştirme konusunda daha da büyük bir etkisi olmuştur.

Bunun böyle olmasının nedeni en başta, yeni coğrafyayı mümkün kılan fiziksel deneyimdir, hız deneyimidir. İnsanlar bugün atalarımızın hayal bile edemeyeceği hızlarda seyahat ederler. Otomobillerden kesintisiz uzayıp giden dökme beton otoyollara kadar uzanan hareket teknolojileri insan yerleşimlerinin sıkışık merkezlerden çevre mekanlara genişlemesini mümkün kılmıştır. Böylece mekan salt hareket amacının aracı haline gelmiştir —artık kent mekanlarını onların içinde araba kullanmanın, onlardan çıkmanın ne kadar kolay olduğuna bakarak değerlendiriyoruz. Bu hareket güçlerine esir olmuş kent mekanının görünüşü zorunlu olarak nötrdür: Sürücü arabasını, ancak kente özgü dikkat dağıtıcı özelliklerin asgariye inmesi sayesinde güvenle sürebilir; iyi araba kullanmak standart işaretler, ayrım çizgileri, drenajlar ve ayrıca diğer sürücüler dışında sokak hayatı olmayan sokaklar gerektirir. Kent mekanı salt hareketin bir işlevi haline geldikçe, kendi içindeki uyarım kapasitesini de yitirir; sürücü mekanın içinden geçip gitmeyi ister, onun tarafından uyarılmayı değil.

Gezen bedenin fiziksel ortamı bu mekandan kopukluk hissini pekiştirir. Hız dikkati geçen sahne üzerinde odaklamayı güçleştirir. Hızın yanı sıra, bir arabayı kullanmak için gereken eylemler, gaz pedalı ve frene hafifçe dokunmak, gözlerin ikide bir dikiz aynasına kayışı vb. de, bir at arabasını sürerken yapılan zorlayıcı fiziksel hareketlerle kıyaslandığında mikro boyutta kalırlar. Modern toplumun coğrafyası içinde seyretmek çok az fiziksel çaba ve dolayısıyla kendini verme gerektirir; aslında, yollar düzleştirilip düzenli bir hale sokuldukça, yolcunun hareket etmek için sokaktaki insanları ve binaları hesaba katma gereği de azalır, karmaşıklığı gittikçe azalan bir ortamda ufak hareketler yapması yeterlidir. Nitekim yeni coğrafya kitle iletişim araçlarını da pekiştirir. Televizyon seyircisi gibi gezgin de, dünyayı uyuşturucu biçimde deneyimler; mekan içindeki hassasiyetini yitirmiş olan beden, parçalı ve süreksiz bir kent coğrafyası içine yerleştirilmiş hedeflere doğru pasif bir biçimde hareket eder.

Otoyol mühendisi de televizyon yönetmeni de "dirençten kurtuluş" denebilecek bir şey yaratırlar. Mühendis, engelsiz, çaba ya da dikkat göstermeden hareket edilecek yollar tasarlar; yönetmen insanların pek fazla rahatsız olmaksızın herhangi bir şeye bakmalarını sağlamanın yollarını araştırır. Filmden çıktıktan sonra insanların arkadaşımdan uzaklaşmalarını seyrederken, onun bu insanları yaralı bir beden görüntüsüyle değil de deneyimin izlerini ve kısıtlamalarını taşıyan aktif bir bedenle tehdit ettiğinin farkına vardım.

Bu bedeni dirençten kurtarma arzusu, modern kent tasarımında belirgin bir biçimde görülen dokunma korkusuyla birleşir. Mesela planlamacılar, otoyolların yerini belirlerken, trafiğin akışını çoğunlukla bir yerleşim alanını bir iş bölgesinden tecrit edecek şekilde yönlendirir ya da zengin ve yoksul kesimleri veya farklı etnik bölgeleri ayıracak şekilde yerleşim alanlarının içinden geçirirler. Mahalle planlarken, okulları ve evleri insanların yabancılarla temas edebileceği kenar bölgelerde değil mahallenin merkezinde inşa etmek üzerinde odaklanırlar. Etrafı çitlerle çevrili, büyük kapılardan girilen ve sıkı koruma altındaki mahalleler/siteler alıcılara iyi hayat imgesinin ta kendisi olarak satılmaktadır gittikçe. Dolayısıyla, savaş filmini seyrettiğimiz alışveriş merkezinin yakınlarındaki varoşla ilgili bir inceleme yapan sosyolog M. P. Baumgartner'ın şunu bulgulaması şaşırtıcı değildir belki de: Hayat, her gün, çatışmayı inkar etme, asgariye indirme, sınırlama ve ondan kaçma çabalarıyla doludur. İnsanlar karşılaşmalardan kaçınırlar ve yaraların deşilmesinden ya da nelerin yanlış olduğunu

belirleyen kurallar koyulmasından çok rahatsız olurlar.” Dokunma duyusu yoluyla yabancı bir şeyi ya da birini hissetme riskine gireriz. Teknolojimiz bu riskten uzak durmamızı sağlar.

Nitekim, William Hogarth'ın 1751'de yaptığı iki harika gravür modern gözlere tuhaf gelecektir. Hogarth, *Beer Street* ve *Gin Lam* adlı bu gravürlerde, döneminin Londrası'ndaki düzen ve düzensizlik imgelerini resmetmeye çalışmıştır. *Beer Street*'te dip dibe oturup bira içen bir grup insan, kollarını kadınların omuzlarına atmış erkekler görürüz. Hogarth'a göre, birbirlerine dokunan bedenler toplumsal bağı ve düzenliliği işaret ediyordu; bugün güney İtalya'nın küçük kasabalarında insanların, sizinle ciddi bir şeyler konuşmak için uzanıp elinizi ya da kolunuzu tutmaları gibi. Oysa *Gin Lane*'de bütün temel figürlerin cinle sarhoş olup kendi içlerine çekildikleri bir toplum sahnesi sergilenir; *Gin Lane*'deki insanlar ne birbirlerine ne de sokaktaki merdivenlere, banklara ve binalara dair bedensel bir duyuma sahiptirler. Bu fiziksel temas eksikliği, Hogarth'ın kent mekanındaki düzensizliği anlatmak için başvurduğu imgeydi. Hogarth'ın şehirlerdeki bedensel düzen ve düzensizlikle ilgili anlayışı, günümüzde kalabalıktan korkan müşterilerine yalıtılmış siteler inşa edenlerin kafasındaki anlayıştan çok farklıydı. Günümüzde düzen temassızlık demek.

Modern kültürü eleştirenlerden bazılarını geçmiş ile günümüz arasında derin bir ayrılığın varolduğunu iddia etmeye iten şey bu tür verilerdir - modern şehrin, insan bedenini duyarsızlaştırmaya yönelik modern teknolojilerle uyumlu dağınık coğrafyası. Duyumsal gerçeklikler ve bedensel faaliyetler o kadar ortadan silinmiştir ki modern toplum eşsiz bir tarihsel olgu gibi görünmektedir. Söz konusu eleştiricilere göre, bu tarihsel kaymanın öncülü kent kalabalığının değişen karakterinde görülebilir. Bir zamanlar bir bedenler kitlesi şehir merkezlerine sıkış tıkış doluşmuş olduğu halde, günümüzde kalabalık dağılmıştır. Kalabalık, bir cemaat ya da siyasi güç oluşturma gibi daha karmaşık amaçlarla değil de tüketim amacıyla alışveriş merkezlerinde toplanmaktadır; modern kalabalıkta diğer insanların fiziksel mevcudiyeti tehdit edici bir şey olarak hissedilir. Toplumsal teori alanında bu savlar kitle toplumunu eleştirenler tarafından, başta da Theodor Adorno ve Herbert Marcuse tarafından gündeme getirilmiştir.

Ama ben tam da geçmiş ile günümüz arasında bir uçurum olduğu şeklindeki bu hissi sorgulamak istiyorum. Modern şehrin coğrafyası, tıpkı modern teknoloji gibi, Batı uygarlığının insan bedenleri için bu bedenlerin birbirlerinin farkına varmalarını sağlayabilecek mekanlar tahayyül etme

konusunda çoktandır yaşadığı sorunları öne çıkarır. Bilgisayar ekranı ve periferideki adacıklar, insanları bir araya getiren sokaklarda ve kent meydanlarında, kiliselerde ve belediye meclislerinde, evlerde ve avlularda çözülememiş sorunların mekansal artçı şoklarıdır — eski taş yapılar insanları dokunmaya zorlar, ama bunların tasarımları Hogarth'ın gravüründe vaat ettiği ten farkındalığını uyandırmayı başaramamıştır.

2. KİTABIN PLANI

Lewis Mumford *Tarihte Kent* adlı eserinde kent tarihinin dört bin yılını, şehri meydana getiren temel formlar olan surun, evin, sokağın, şehir meydanının evriminin izini sürerek anlatmıştı. Ben onun kadar bilgili değilim, bakış açım daha dar, o nedenle bu tarihi farklı bir şekilde, tek tek şehirlerin belli anlardaki hallerini inceleyerek yazdım. Bir savaş ya da devrimin patlak vermesinin, bir binanın açılışının, tıbbi bir keşfin ilanının ya da bir kitabın yayımlanmasının, insanların kendi bedenlerine ilişkin deneyimleriyle yaşadıkları mekanlar arasındaki ilişkide önemli bir dönüm noktasına karşılık geldikleri anlar bunlar.

Ten ve Taş Peloponnesos Savaşı'ndan hemen önce, antik şehrin en görkemli günlerinde çıplaklığın kadim Atinalılar için ne anlama geldiğini araştırarak başlıyor. Çıplak, teşhir edilen beden çoğunlukla kendilerine çok güvenen ve şehirlerinde kendilerini evinde hisseden bir halkın amblemi olarak kabul edilmiştir; bense bunun yerine, bu bedensel idealin erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilerde, kent mekanının biçimlenmesinde ve Atina demokrasinin pratiğinde nasıl bir rahatsızlık kaynağı olduğunu anlamaya çalıştım.

Bu tarihin ikinci bölümü, İmparator Hadrianus'un Pantheon'u tamamladığı sıralardaki Roma üzerinde odaklanıyor. Burada Romalılar'ın imgelere ve özellikle de bedensel geometriye duyduğu inancı ve bu inancı kent tasarımına ve imparatorluk pratiğine nasıl tercüme ettiklerini araştırmaya çalıştım. Gözün sahip olduğu güçler pagan Romalılar'ı düpedüz esir ediyor ve duyarlılıklarını körleştiriyordu; Hadrianus döneminin Hristiyanları bu köleliğe meydan okumaya başladılar. Ben Hristiyan bedenleri için yapılan ilk mekanları Hristiyan İmparator Konstantinus'un Roma'ya dönüp Lateranus Bazilikası'nı inşa ettirdiği dönem üzerinde durarak anlamaya çalıştım.

Bundan sonra, kitapta beden hakkındaki Hristiyan inançlarının Ortaçağın son, Rönesans'ın ilk dönemlerinde kent tasarımına nasıl biçim verdiği ele alınıyor. İsa'nın Çarmıh'ta çektiği fiziksel ıstırap Ortaçağ Parislilerine 1250 yılında, büyük Aziz Louis İncili'nin ortaya çıktığı sıralarda şehirdeki hayır ve ibadet mekanları hakkında fikir yürütmek için bir yol sunuyordu; gelgelelim, bu mekanlar yeni bir piyasa ekonomisinin dizginlerinden boşanmış fiziksel saldırganlığına teslim olan sokaklar arasında eğreti duruyorlardı. Rönesans'a gelindiğinde, kentli Hristiyanlar, Avrupa'nın kentli ekonomik yörüngesine Hristiyan —ve Avrupalı— olmayan çeşitli insanların da yerleşmesiyle kendi cemaat ideallerinin tehdit edildiğini hissediyorlardı; ben bu tehdit edici farklılıkların dile getiriliş biçimlerinden birini, yani Venedik'te 15l6'dan başlayarak bir Yahudi Gettosu yaratılmasını ele aldım.

Ten ve Taş'ın son kısmında, modern bilimsel beden anlayışının eski dönemin tıbbi bilgilerinden kopmasıyla kent mekanına neler olduğu araştırılıyor. Bu devrim on yedinci yüzyılın başlarında Harvey'nin, vücuttaki dolaşımın kavranış biçimini kökten değiştiren bilimsel eseri *De motu cordis*'in yayımlanmasıyla başlamıştır; bu yeni bir dolaşım sistemi olarak beden imgesi, on sekizinci yüzyılda bedenlerin şehirde özgürce dolaşmasını sağlama girişimlerine ilham verdi. Devrim dönemi Parisi'nde, bu yeni bedensel özgürlük tahayyülü ortak mekan ve ortak ritüel ihtiyacıyla çatışmaya başladı ve duyumsal pasifliğin ilk modern işaretleri ortaya çıktı. On dokuzuncu yüzyılın büyük şehirlerinin oluşumunda bireyselleştirilmiş hareketin zaferi, şu anda yaşadığımız açmaza, serbestçe hareket eden bireysel bedenin diğer insanlara dair fiziksel farkındalıktan yoksun olması açmazına yol açtı. Romancı E. M. Forster bu açmazın imparatorluk Londra'sındaki psikolojik maliyetlerinin farkına varmıştı; yurttaşlıkla ilgili maliyetleri ise günümüzde çokkültürlü New York'ta açıkça görülüyor.

Kimse bu kadar çok şeyin allamesi olamaz. Ben bu kitabı amatör bir ruhla yazdım, umarım okur da aynı ruhla okur. Ama bu kısa özet araştırılanın kimin bedeni olduğu sorusunu daha acil bir biçimde gündeme getiriyor —ne de olsa "insan bedeni tabiri, birçok çağı, cinsiyetler ve ırklar arasında yapılan bir ayrımı içeren bir kaleydoskop gibidir; bu farklı bedenlerin her birinin günümüz şehirlerinde olduğu gibi geçmişin şehirlerinde de kendine özgü mekanları vardı. Ben bunları kataloglamak yerine, geçmişte kolektif, genel "insan bedeni" imgelerinin hangi şekillerde kullanıldığını anlamaya çalıştım. Egemen "beden" imgeleri, özellikle farklı

bedenlere sahip olanlar arasındaki karşılıklı, duyumsal farkındalığı bastırma eğilimindedir. Bir toplum ya da siyasi düzen "beden"den türsel bir biçimde bahsettiğinde, master plana uymayan bedenlerin ihtiyaçlarını yadsıyabilir.

"Siyasi beden" tabiri böyle başat bir beden imgesine duyulan ihtiyacı, toplumsal düzen ihtiyacını dile getirir. Filozof John of Salisbury, 1159'da "devlet *(res publica)* bir bedendir," diyerek siyasi bedenin belki de en birebir tanımını sunmuştur. Bununla, toplumun yöneticisinin tıpkı bir insan beyni gibi, yöneticinin danışmanlarının da kalp gibi işlev gördüğünü kastediyordu; tüccarlar toplumun midesi, askerler elleri, köylüler ve kol işçileri de ayaklarıydı. Hiyerarşik bir imgeydi bu; toplumsal düzen yöneticinin organı olan beyinde başlar. John of Salisbury daha sonra insan bedeninin şekli ile bir şehrin formu arasında da bağ kurmuştu; Şehrin sarayı ya da katedralini başı, ana çarşısını midesi, evlerini de elleri ve ayakları olarak görüyordu, insanlar bu yüzden bir katedraldeyken yavaş (çünkü beyin düşünce organıydı), çarşıda da hızlı (çünkü midede sindirim çabuk yanan bir ateş gibi oluyordu) hareket etmeliydiler.

John of Salisbury bir bilim adamı sıfatıyla yazıyordu; beynin nasıl işlediği keşfedilerek bir krala nasıl yasa yapılması gerektiğinin öğretilebileceğine inanıyordu. Modern sosyobiyoloji de amacı bakımından bu Ortaçağ biliminden fazla uzakta sayılmaz; o da toplumun nasıl işlemesi gerektiğini Boğa’nın sözde buyrukları üzerinde temellendirir. Siyasi bedenin Ortaçağ formu da modern formu da toplumda yönetimi başat bir beden imgesi üzerine bina eder.

John of Salisbury bedensel form ile kent formu arasındaki analoji konusunda bu kadar birebir düşünceler geliştirmesi bakımından alışılmadık bir örnektir.

Öte yandan, kentsel gelişmenin gidişatı içerisinde, bir binanın ya da bütün bir şehrin nasıl görünmesi gerektiğini tanımlamak için, şekil değiştirmiş bir formda da olsa başat "beden" imgeleri sık sık kullanılmıştır. Bedenin çıplaklığını öven kadim Atinalılar çıplaklığa Atina gimnazyumlarında fiziksel bir anlam, şehrin siyasi mekanlarında da metaforik bir anlam vermeye çalışmışlardır ama aradıkları genel insan formu aslında erkek bedeniyle sınırlıydı, üstelik erkeğin gençlik dönemini idealize ediyordu. Rönesans Venediklileri "beden"in şehirdeki haysiyetinden bahsettiklerinde sadece Hristiyan bedenlerini kastediyorlardı; Yahudiler’in yarı-insan, yarı-hayvan bedenlerini bir yere kapatmayı mantıklı kılan bir dışlamaydı bu. Siyasi beden bu şekillerde iktidar uygular

ve kentsel form yaratır; bedenin o genel dilini konuşarak, dışlama yoluyla bastıran bir dil kurar.

Yine de bedenin genel dilini ve siyasi bedeni salt bir iktidar tekniği olarak görmenin paranoyakça bir yanı vardır; bir toplum tek bir sesle konuştuğunda halkını birbirine bağlayan şeyin ne olduğunu bulmaya çalışıyor da olabilir. Nitekim bu genel beden dili kent mekanına tercüme edildiğinde tuhaf bir yazgıyla karşı karşıya kalmıştır.

Batı’nın gelişimi içerisinde, egemen beden imgelerinde, şehre aktarılma süreci içinde çatlaklar baş göstermiştir. Başat bir beden imgesi yönettiği halk arasında bünyesi gereği ikircikliliğe yol açar çünkü her insan bedeni fiziksel olarak benzersizdir ve her insan çelişkili fiziksel arzular hisseder. Kolektif başat imgenin uyandırdığı bedensel çelişkiler ve ikirciklilikler, Batı şehirlerinde kent formundaki değişimler ve lekeler yoluyla, kent mekanının altüst edici kullanımları yoluyla dile gelmişlerdir. Nitekim farklı insan bedenlerinin haklarım yaratma ve bu bedenlere haysiyet yükleme sürecine yardımcı olan da kent mekanındaki "insan bedeni"nin bu zorunlu çelişkililiği ve parçalanmışlığıdır.

Ten ve Taş, iktidarın demir pençesinin izini sürmek yerine, Batı uygarlığının hem Eski Ahit’te hem de Yunan tragedyalarında anlatılan büyük temalarından birini izler. Bu tema da, bedenlerimizle yaşadığımız sıkıntılı ve mutsuz bir deneyimin, içinde yaşadığımız dünyanın farkına daha çok varmamızı sağladığıdır. Adem’le Havva’nın gerçekleştirdikleri ihlaller, çıplaklıklarından duydukları utanç, Cennet Bahçesi'nden sürgün edilmeleri, ilk insanların ne olduklarına ve neyi kaybettiklerine dair bir hikaye anlatır. Adem’le Havva Bahçe’deyken masum, bilgisiz ve itaatkârdılar. Dünyaya çıkınca farkına vardılar; kusurlu yaratıklar olduklarını biliyorlardı ve bu yüzden de yabancı ve benzemez olan şeyleri araştırdılar, anlamaya çalıştılar; artık Tanrı’nın her şeyin kendilerine verildiği çocukları değillerdi. Söfokles'in *Kral Oidipüs'*u aynı soydan bir hikaye anlatır. Oidipus kendi gözlerini oyduktan sonra yollarda dolaşır, artık göremediği bir dünyanın yeni farkına varmıştır; bu zayıf düşmüş haliyle tanrılara yaklaşır.

Bizim uygarlığımızın başı, ta en baştan beri, acı çeken bedenle dertte olmuştur. Acının anlamı apaçık, kaçınılmaz ve üstesinden gelinmez bir deneyim olduğunu bir türlü kabul edememişizdir. Yunan tragedyalarına ve ilk Hristiyanların Tanrı’nın Oğlu’nu anlama çabalarına, bedensel acının muammaları damgasını vurmuştur. Yine aynı şekilde, bedensel pasiflik ve başkalarına pasif tepkiler verme meselesinin de uygarlığımız içinde derin

kökleri vardır. Stoacılar hem haz hem de acı karşısında pasif bir ilişki geliştirmişlerdi, onların Hristiyan mirasçıları ise kendi duyumlarına gösterilen kayıtsızlığı din kardeşlerinin acılarıyla aktif bir biçimde ilgilenmekle birleştirmeye çalışmışlardı. Batı uygarlığı acıyı ”doğallaştırma"yı reddetmiş, ya acıyı toplumsal denetime açık bir şey olarak görmeye çalışmış ya da onu daha bilinçli bir yüksek zihinsel tasarının bir parçası olarak kabullenmiştir. Antik dönemde yaşayanların çağdaşlarımız olduğunu söylemek gibi bir derdim yok. Ama bu temalar Batı tarihi içinde tekrar tekrar yeni kalıplara dökülüp işlenerek sürekli tekerrür etmiştir.

Tarihimizde hüküm süren başat beden imgeleri bize Cennet'ten atılmış bedene dair bilgi vermez. Çünkü bedenin bir sistem olarak tamlığı ve üzerinde egemenlik kurduğu ortamla birliği düşüncesini vermeye çalışırlar. Bütünlük, birlik, tutarlılık: Bunlar iktidarın söz dağarcığındaki kilit sözcüklerdir. Uygarlığımız bu egemenlik diline karşı daha kutsal bir beden imgesi yoluyla, bedenin kendi kendisiyle savaştaymış, bir acı ve ümitsizlik kaynağıymış gibi göründüğü bir imge yoluyla savaşmıştır. Kendi içlerindeki bu uyumsuzluk ve tutarsızlığı kabul edebilen insanlar içinde yaşadıkları dünyayı egemenlikleri altına almak yerine anlayabilirler. Kültürümüzün kutsal vaadi budur.

Ten ve Taş bu vaadin belli bir yerde, yani şehirde nasıl verildiğini ve tutulmadığını anlamaya çalışır. Mekânları insanın kendi suretine uygun olarak tutarlı ve bütün hale getirilen şehir bir iktidar yeri hizmeti görmüştür. Şehir ayrıca bu başat, imgelerde çatlakların başgösterdiği mekan da olmuştur. Şehir birbirlerinden farklı insanları bir araya getirir, toplumsal hayatın karmaşıklığım yoğunlaştırır, insanları birbirlerine yabancı olarak sunar. Kent deneyiminin bütün bu yönleri —farklılık, karmaşıklık, yabancılık— tahakküme direnme imkanı verirler. Bu sarp ve çetin kent coğrafyası belli bir ahlaki vaatte bulunur. Kendilerini Cennet Bahçesi’nden sürülmüş kişiler olarak kabul edenlere bir yuva olabilir.

3. KİŞİSEL BİR NOT

Bedenin tarihini incelemeye 1970'lerin sonlarında merhum Michel Foucault ile birlikte başlamıştık. Arkadaşımın etkisi bu sayfaların her yerinde hissedilebilir. Bu tarih çalışmasını onun ölümünden birkaç yıl sonra tekrar elime aldığımda, başladığımız gibi devam etmedim.

Hapishanenin Doğuşu gibi en tanınmış kitaplarında Foucault insan bedenini toplumdaki iktidar düğümü yüzünden neredeyse nefesi kesilmiş bir biçimde tahayyül ediyordu. Kendi bedeni zayıfladıkça bu düğümü gevşetmeye çalıştı; *Cinselliğin Tarihi'* nin üçüncü cildinde ve özellikle de tamamlayacak kadar yaşayamadığı ciltler için hazırladığı notlarda, toplumun tutsağı olmayan bedensel hazları araştırmaya çalışıyordu. Hayatının büyük bir bölümüne damgasını vurmuş olan belli bir denetlenme paranoyasından ölmeye başladığı sıralarda kurtulmuştu.

Onun ölme tarzı, herhangi birisinin ölümünün geride kalanların zihninde yarattığı bir sürü düşüncenin yanı sıra, beni Wittgenstein'ın bir zamanlar sarfettiği bir söz hakkında da düşündürdü. Acı çeken beden için inşa edilmiş mekanın önemli olduğu fikrini sorgulayan bu sözünde Wittgenstein şunu sorar: "Acının yerini biliyor muyuz, yani neremizin acıdığını bildiğimizde onun bu odanın iki duvarından ve yerden ne mesafede olduğunu biliyor muyuz?.. Parmağımın ucu acıdığında ve dişime onunla dokunduğumda, acının parmağımın ucundan iki milimetre uzaklıkta olması [önemli midir]?"

Ten ve Taş'ı yazarak ölen arkadaşımın vakarını anmak istedim, çünkü o acı çeken bedenin —kendi bedeninin ve son aylarında haklarında yazdığı pagan bedenlerin— bu tür hesapların menzilinin ötesinde yaşadığını kabul ediyordu. Bu nedenle ben de en baştaki odağımızdan, yani toplum içindeki bedeni cinsellik prizmasından bakarak araştırmaktan uzaklaştım. Bedeni Viktorya dönemine özgü cinsel kısıtlamalardan kurtarmak modern kültürdeki çok önemli bir olay olmasına rağmen, bu kurtuluş fiziksel duyarlılığın cinsel arzuya indirgenmesini de beraberinde getirdi. Ben, *Ten ve Taş*'ta cinsellikle ilgili meseleleri başka insanlara dair bedensel farkındalık teması içinde ele almaya çalıştıysam da, hazzın vaatleri kadar acının farkındalığını da vurguladım. Bu tema bedenden elde edilecek manevi bir bilginin olduğuna yönelik Yahudi-Hristiyan inancından kaynaklanıyor; ben de bu kitabı bu inançla, bir mümin olarak yazdım. Cennet Bahçesi’nden sürülmüş olanların şehirde kendilerine bir yuva bulabileceklerini göstermeye çalıştım.

BİRİNCİ KISIM
SESİN VE GÖZÜN GÜÇLERİ

1. ÇIPLAKLIK
Perikles Atinası'nda Yurttaşın Bedeni

MÖ 431 yılında, Atina ve Sparta şehirlerini birbirine düşüren bir savaş antik dünyayı kasıp kavurdu. Atina savaşa büyük bir güvenle girdi ve yirmi yedi yıl sonra müthiş bir bozguna uğrayarak çıktı. Bu savaşın tarihini yazan Atinalı general Thukydides, Peloponnesos Savaşı'nı askeri olduğu kadar toplumsal da olan bir çatışma, Sparta'nın militer hayatı ile Atina'nın açık toplumu arasındaki bir çatışma gibi görüyordu. Thukydides Atina tarafının değerlerini, MÖ 431-430 kışında, Atina'nın baş yurttaşı Perikles'in savaşın başlarında yitirilenler anısına yaptığı Cenaze Söylevi'yle tasvir ediyordu. Thukydides'in yazdığı sözlerin Perikles'in söylediklerini ne kadar doğru yansıttığını bilmiyoruz; gelgelelim bu söylev zaman içinde döneminin bir aynası olarak görülmeye başladı.

Modern tarihçi Nicole Loraux'nun sözleriyle, Cenaze Söylevi "anababaların kederini gurura dönüştürmeye" çalışıyordu. Genç ölülerin ağartılmış kemikleri selvi ağacından yapılmış tabutlara yerleştirilmiş, muazzam sayıda yaslı insanın katıldığı bir cenaze kortejiyle şehrin surları dışında kalan bir mezarlığa götürülmüştü; mezarlık ölüleri, iğne yaprakları eski mezarlar üzerinde kesif bir halı oluşturmuş olan fıstık çamları altında barındıracaktı. Burada Perikles ölenleri şehrin ihtişamına övgüler düzerek andı. "iktidar bir azınlığın değil bütün halkın elindedir," diyordu, "yasa önünde herkes eşittir." Yunanca'da, *demokratta* ("demokrasi") sözcüğü, devletteki "iktidar"ın *(kratos),* "halk" *(demos)* olduğu anlamına gelir. Atina halkı hoşgörülü ve kozmopolittir; "şehrimiz dünyaya açıktır." Emirleri körü körüne ve budalaca yerine getiren Spartalılar'ın tersine, Atinalılar birbirleriyle tartışır ve beraberce akıl yürütürler; "biz," der Perikles, "sözler ile eylemler arasında bir uyuşmazlık olduğunu düşünmeyiz".

Perikles modern birine en çarpıcı gelecek olan özelliğe değinme gereği bile duymuyordu. Genç savaşçıların liderleri sanat alanında neredeyse çırılçıplak vaziyette, giysisiz bedenleri yalnızca kalkanlar ve mızraklarla örtülü bir halde tasvir ediliyordu. Şehirde delikanlılar gimnazyumda çıplak vaziyette güreşiyorlar, erkeklerin sokaklarda ve kamuya açık yerlerde giydikleri gevşek giysiler bedenlerini gözler önüne seriyordu. Sanat

tarihçisi Kenneth Clark'ın gözlemlediği gibi, antik Yunanlılar arasında teşhir edilen çıplak bir beden zayıf değil güçlü bir kişinin, dahası medeni bir kişinin varlığına işaret ediyordu. Mesela Thukydides Peloponnesos Savaşı'nı anlatmaya başlarken, medeniyetin ilerlemesini savaşın çıkışına tarihler; bu ilerlemenin bir işareti olarak Spartalılar'ın "olimpiyatlara çıplak katılan, herkesin içinde giysisiz dolaşan ilk halk" olduğuna dikkat çeker, oysa o dönemde *barbaroi* (bu sözcük hem "yabancılar" hem de "barbarlar" olarak çevrilebilir) arasında birçok kişi hâlâ olimpiyatlarda herkesin yanında cinsel organlarını örtmekte ısrar etmektedir. Medeni Yunanlı teşhir ettiği bedenini bir hayranlık nesnesi haline getirmişti.

Antik dönem Atinalıları’na göre kişinin kendini teşhir etmesi bir yurttaş olarak sahip olduğu vakarın onaylanması demekti. Atina demokrasisi erkeklerin bedenlerini teşhir etmesi gibi yurttaşların da düşüncelerini başkalarına açmalarına büyük önem veriyordu. Bu karşılıklı açma edimlerinin niyeti yurttaşlar arasındaki düğümü iyice sıklaştırmaktı. Bugün bu düğüme "erkekler arasındaki bağ" diyebiliriz, Atinalılar. bu bağı düz anlamda yorumluyorlardı. Antik dönem Atinası’nda bir başka erkeğe duyulan erotik aşkı ifade etmek için kullanılan sözcükler, şehre duyulan bağlılığı ifade etmek için de kullanılabiliyordu. Siyasetçiler bir âşık ya da bir savaşçı gibi görünmek istiyordu.

Gösterme, teşhir etme ve açığa çıkarma üzerindeki ısrar Atina'nın taşlarına da damgasını vurmuştu. Perikles döneminin en büyük binası olan Parthenon tapınağı, aşağıdaki şehrin her yerinden görülebilsin diye bir burnun üzerine yapılmıştı. Şehrin büyük meydanı olan agorada, bugünkü özel mülkler gibi girilmesi yasak olan çok az yer vardı. Atinalılar'ın inşa ettikleri demokratik siyaset mekanlarında, en başta da bütün yurttaşlardan oluşan meclisin toplandığı, Pnyks tepesi üzerinde inşa edilmiş olan tiyatroda kalabalığın örgütlenmesi ve oylama kurallarının belirlenmesinde, bireylerin ya da küçük grupların herkesin gözleri önünde oy kullanmalarını sağlama kaygısı güdülmüştü. Çıplaklık, şehirde kendilerini bütünüyle evlerinde hisseden bir halkın işareti gibi görülebilir: Şehir, yeryüzünde taşın koruması olmadan amaçsızca gezinen barbarların tersine insanın kendini keyfince teşhir ederek yaşayabileceği yerdi. Perikles ten ile taş arasındaki uyumun hüküm sürdüğü anlaşılan bir Atina'yı övüyordu.

Çıplaklığa yüklenen değer kısmen Perikles dönemi Yunanlılarının insan bedeninin içi hakkında düşünme tarzlarından kaynaklanıyordu. İnsan fizyolojisinin anahtarı vücut sıcaklığıydı: vücut sıcaklıkları üzerinde en

fazla yoğunlaşıp onu tanzim edebilenlerin giysiye ihtiyacı yoktu. Üstelik sıcak vücut, soğuk ve miskin bir vücuda göre başkalarına daha rahat tepki verebiliyordu ve daha ateşliydi; tepki verdiği kadar harekete geçebilecek ısıya da sahip olan sıcak vücutlar güçlüydü. Bu fizyolojik ilkeler dilin kullanımım da kapsıyordu. İnsanlar sözleri dinlediklerinde, sözler söylediklerinde ya da okuduklarında vücut ısılarının ve onunla birlikte harekete geçme arzularının yükseldiği varsayılıyordu —Perikles'in sözlerin ve eylemlerin birliğine duyduğu inancın temelinde bedenle ilgili bu inanç yatıyordu.

Yunanlılar'ın fizyoloji anlayışı çıplaklığın idealize edilmesini, Thukydides'in bedeninden ve şehrinden gurur duyan bir Yunanlı ile ormanda ya da bataklıklarda yaşayan ve lime lime olmuş kürkler giyen barbar arasında çizdiği keskin karşıtlıktan çok daha karmaşık bir şey haline getirir. Yunanlılar'ın insan vücudu anlayışı, farklı sıcaklıklara sahip vücutlar için farklı haklar ve farklı kent mekanlarını beraberinde getiriyordu. Bu farklar en bariz biçimde cinsiyet ayrımında görülür, çünkü kadınların erkeklerin daha soğuk versiyonları oldukları düşünülüyordu. Kadınlar şehirde çıplak olarak boy göstermiyorlardı; üstelik sanki ışıksız iç mekanlar onların fizyolojilerine açık güneşli alanlardan daha uygunmuş gibi çoğunlukla ev içlerine kapanıyorlardı. Evde dizlere kadar uzanan ince malzemeden tünikler, sokakta ise ayak bileklerine kadar uzanan, kaba, mat kumaştan tünikler giyiyorlardı. Yine kölelere gösterilen muamele de, köle soylu bir aileden gelen erkek bir tutsak bile olsa, kölelik koşullarının onun vücut ısısını düşürdüğü inancına dayalıydı; yani köle gittikçe daha durgun zekâlı, konuşmaktan aciz hale geliyor, insanlığını gittikçe yitiriyordu, dolayısıyla sadece efendilerinin ona vereceği işleri yapmaya uygundu. Perikles'in övdüğü söz-eylem birliği sadece "doğa"ları onları buna uygun kılmış olan erkek yurttaşlar tarafından yaşanıyordu. Demek ki Yunanlılar vücut ısısı bilimini tahakküm ve boyun eğme kurallarını belirlemek için kullanıyorlardı.

Atina bu hâkim beden imgesine bağlı kalma, bundan yola çıkarak insanlara son derece eşitsiz muamele etme ve mekanı onun buyruklarına göre düzenleme konusunda tek değildi. Ama biz modern çağdakilere Perikles'in Atinası'nın Sparta'dan daha çok hitap etmesinin bir nedeni de, bu başat beden imgesinin Atina demokrasisinde krizlere yol açmış olmasıdır belki de. Thukydides kitabında Cenaze Söylevi’nin temalarına tekrar tekrar döner; Perikles'in siyasi topluluğa duyduğunu ifade ettiği güven onu

korkutur. Thukydides'in tarihi, insanların kendi güçlerine duydukları inancın önemli anlarda onların mahvoluşuna neden olduğunu, dahası acı içindeki Atinalı bedenlerin şehrin taşlarında derman bulamadığını gösterir. Çıplaklık ıstıraba merhem olmamıştır.

Demek ki Thukydides uygarlığımızın başlarında kendini teşhir etmek için harcanan büyük çabayla ilgili ibret verici bir hikaye anlatıyor bizlere. Bu bölümde, bu kendini-teşhirin sözcüklerin sıcaklığıyla, belagatin alevleriyle nasıl yokolduğu konusunda onun bize verdiği ipuçlarının izini süreceğiz. Sonraki bölümde de madalyonun öbür yüzünü araştıracağız: Soğuk bedenlerin dilsiz bir biçimde acı çekmeyi reddetmelerini ve bunun yerine kendi soğukluklarına şehir içinde bir anlam vermeye çalışmalarını ele alacağız.

1. YURTTAŞIN BEDENİ

Perikles'in Atinası

Perikles'in övdüğü şehri anlamak için savaşın ilk yılında, onun muhtemelen söz konusu konuşmayı yaptığı mezarlıktan başlayarak Atina'da bir yürüyüşe çıktığımızı hayal edelim. Mezarlık Atina'nın kuzeybatısında, şehir surlarının dışındaydı — surların dışındaydı çünkü Yunanlılar ölülerin bedenlerinden korkuyorlardı: Şiddet yüzünden ölmüş olanların bedenlerinden irin sızıyordu ve bir ölü geceleri mezarından kalkabilirdi. Şehre doğru ilerlediğimizde, şehrin ana girişi olan Thriasia Kapısı'na (buraya daha sonra Dipylon Kapısı adı verilmiştir) gelecektik. Kapı, merkezi bir avlu etrafındaki dört anıtsal kuleden oluşuyordu. Modern bir tarihçiye göre, Atina'ya varan barışçı bir ziyaretçi için Thriasia Kapısı "şehrin gücünün ve fethedilemezliğinin simgesi"ydi.

Atina surları şehrin iktidara gelişinin hikayesini anlatır. Atina başlangıçta ilkel silahlarla savunulabilecek bir tepecik olan Akropolis etrafında gelişmişti. Perikles'den belki de bin yıl önce, Atinalılar Akropolis'i korumak için bir sur inşa etmişlerdi. Atina aslen buranın kuzeyine doğru yayılmıştır; eldeki veriler, tam olmasa da, Atinalıların bu yeni bölümün etrafını surlarla çevirme işini MÖ 600'lü yıllarda yaptıklarını gösteriyor, ama eski şehrin dışarıya sımsıkı kapalı bir kale olduğu pek söylenemezdi. Coğrafya savunma sorununu karmaşıklaştırıyordu çünkü diğer birçok antik şehir gibi

Atina da suyun kenarında değil yakınında uzanıyordu; şehrin limanı olan Pire altı-yedi kilometre uzaklıktaydı.

Şehirle denizi birbirine bağlayan cankurtaran halatı zayıftı. MÖ 480 yılında Persler Atina'yı istila ettiğinde mevcut surlar koruma işlevini pek görememişlerdi; şehrin hayatta kalabilmesi için her yanının surlarla kapatılması gerekiyordu. 470'li yıllarda Atina'nın tahkim edilmesi iki aşamada tamamlandı. İlk aşamada şehrin etrafı sarıldı, ikincisinde şehir denize bağlandı. Bir sur Pire'ye, öbürü de Pire'nin doğusundaki daha küçük bir liman olan Phaleron'a uzanıyordu.

Surlar, Cenaze Söylevi'nde hakkında hiçbir şey söylenmeyen çok zahmetli bir coğrafyanın varlığını işaret ediyordu. Atina'ya bağlı topraklar surlar tarafından çevrilen alandan çok daha büyüktü. Yüzölçümü yaklaşık 2000 kilometrekare olan Atina taşrası ya da *khora*'sı büyükbaş hayvandan çok koyun ve keçi yetiştirmeye uygundu ve buralarda buğday değil arpa yetiştiriliyordu. 600'lü yıllara gelindiğinde bölgedeki ormanların büyük ölçüde yok edilmiş olması şehrin içinde bulunduğu ekolojik güçlükleri daha da artırıyordu; Yunan çiftçisi zeytin ağaçlarıyla asmaları fazla budama alışkanlığındaydı; bütün Akdeniz'de sık görülen bu uygulama buradaki kuru toprağın güneşe daha da fazla maruz kalmasına neden oluyordu. Toprak o kadar bereketsizdi ki Atina'nın tükettiği tahılın üçte ikisinin ithal edilmesi gerekiyordu. Khora'da gümüş çıkarılıyordu ve surlar en sonunda tamamlandıktan sonra burada ayrıca birçok mermer ocağı açılmaya başladı. Ama kırsal ekonomi baskın biçimde bir ya da iki kölesi olan bir toprak sahibi tarafından işletilen küçük çiftliklere dayalıydı. Antik dünya bir bütün olarak baskın bir biçimde bir tarım dünyasıydı; tarihçi Lynn White "ihtiyatlı bir tahminle dahi, epey bereketli bölgelerde bile tek bir kişinin topraktan uzak yaşayabilmesini sağlamak için toprakta ondan fazla insanın çalışması gerekiyordu," diye yazar.

Maddi hayat mücadelesi Aristoteles'e olduğu gibi, diğer Yunanlılar'a, hatta modern döneme kadar Batı toplumlarındaki elitlere de alçaltıcı bir şey gibi görünüyordu; hatta eski Yunanca'da "genel 'emek/çalışma' anlayışını ya da 'genel bir toplumsal işlev olarak' emek/çalışma kavramını ifade edecek bir kelime olmadığı" belirtilmiştir. Bunun nedeni belki de halkın fena halde çalışmak zorunda olmasıydı; hayatları bu koşula öyle bağlıydı ki çalışma hayatın kendisi olup çıkmıştı. Antik dönemin tanıklarından Hesiodos *İşler ve Günler* adlı eserinde "Gündüzleri angarya ve kederden, geceleri de telef olmaktan insanlara soluk alacak zaman kalmıyor," diye yazmıştı.

Şehrin uygarlığını mümkün kılan şey bu gerilimli ekonomiydi. Bu durum, "kentsel" ve "kırsal" terimlerinin anlamına buruk bir tını kazandırır. Yunanca'da bunların karşılığı olan *asteios* ve *agroikos* kelimeleri ayrıca sırasıyla "zeki, esprili" ve "kaba saba" olarak da çevrilebilir.

Kapılardan içeri girildikten sonra şehrin haşin karakteri azalıyordu. Şehre Thriasia Kapısı'ndan girince, hemen Çömlekçiler Mahallesi'nin (*Kerameikos*) ortasına geliyoruz. Çömlekçiler surların dışındaki yeni mezarlıkların ve içindeki eski mezarlık alanlarının yakınlarında toplanmışlardı çünkü cesetlerin küllerinin konduğu ayaklı vazolar bütün cenaze törenlerinde çok önemli bir işlev görüyorlardı. Thriasia Kapısı'ndan şehrin merkezine Perikles döneminden en az beş yüz yıl önce yapılmış bir cadde uzanıyordu; başlangıçta kenarlarına dev vazolar yerleştirilen bu caddenin iki yanına, Perikles'den önceki yüzyılda daha küçük işaret taşları (*stelai*) yerleştirilmeye başlanmıştı ki bu da Atinalılar'ın taş oymacılığında yeteneklerinin geliştiğinin bir işaretiydi. Yine bu yüzyılda bu cadde boyunca başka ticaret ve alışveriş biçimleri de gelişti.

Bu ana caddeye *Dromos* ya da Panathenaia Yolu deniyordu. Panathenaia Yolu'ndan aşağıya inildiğinde kara biter ve yayalar şehrin kuzey kısmını ikiye bölen bir dere olan Eridanos'un üzerinden geçerler; yol daha sonra Kolonos Agoraios tepesinin etrafından dolaşır ve Atina'nın merkez meydanına, yani agoraya ulaşılır. Persler'in şehre saldırmalarından önce agoradaki binaların çoğu Kolonos Agoraios tarafındaydı; felaketten sonra yeniden yapılan ilk binalar da bunlar oldu. Bunların önünde paralelkenar şeklinde, yaklaşık dört hektarlık bir açık alan vardı. Atinalılar burada, agoranın açık mekanında takas ve bankacılık işlemleri yapıyor, siyaset yapıyor ve tanrılara biatlarını ifade ediyorlardı.

Yabancı bir ziyaretçi Panathenaia Yolu'ndan sapması durumunda bambaşka bir şehirle karşılaşırdı. Yaklaşık altı-yedi kilometre uzunluğundaki, on beş ana kapısı olan Atina surları çoğunlukla alçak evler ve dar sokaklarla dolu bir şehrin etrafında kabaca bir çember oluşturuyordu. Perikles zamanında bu evler en çok Koile denen güneybatı köşesindeki semtte yoğunlaşmıştı. Genelde tek katlı olan Atina evleri taştan ve yüksek ateşte pişirilmiş tuğladan yapılmıştı; eğer ailenin hali vakti yerindeyse odalar etrafı duvarla çevrili bir iç avluya açılıyor ya da eve bir ikinci kat ekleniyordu. Evlerin çoğu aileyi ve işyerini birleştiriyor, ya perakende satış mağazası ya da atölye işlevini görüyordu. Agora etrafındaki ana çarşının yanı sıra şehirde çömlek, tahıl, zeytin, gümüş ve mermer heykellerin

üretildiği veya satıldığı ayrı ayrı semtler bulunuyordu. Sidik ve yemek yağı kokan, sokak duvarları bomboş ve kir pas içindeki bu semtlerde "adına Yunanistan denen ihtişam"dan eser yoktu.

Gelgelelim, agorayı Panathenaia Yolu'ndan terk ettiğimizde zeminin yine yükselmeye başladığını görecektik; Akropolis surlarının altından, kuzeybatı yönünde yükselen yolun en yüksek noktası Akropolis'in girişindeki büyük ev, yanı Propylaia'ydı. Başlangıçta bir müstahkem yer olan Akropolis klasik çağın başlarına gelindiğinde tamamen dini bir yer, agoradaki daha fazla çeşitlilik arz eden hayatın üzerinde yükselen kutsal bir mekan halini almıştı. Aristoteles mekandaki bu kaymanın şehirdeki siyasi değişimler yüzünden meydana geldiğine inanıyordu. *Politika* adlı eserinde, "Bir hisar [bir akropolis] oligarşiye ve tek adam yönetimine, düz zemin ise demokrasiye uygun düşer," diye yazıyordu. Aristoteles yurttaşlar arasında eşit bir yatay düzlem olduğunu varsayıyordu. Ama Akropolis üzerindeki en çarpıcı bina, yani Parthenon, şehrin kendisinin ihtişamını beyan ediyordu.

Parthenon'un yapımına eski bir tapınağın arazisi üzerinde, MÖ 447'de başlandı ve bina muhtemelen MÖ 431de tamamlandı. Perikles'in de aktif biçimde katıldığı yeni Parthenon binasının yapılışı ona göre Atına erdemlerinin bir belirtisiydi çünkü kolektif bir yurttaş faaliyetini temsil ediyordu. Savaş başlamadan önce yaptığı bir konuşmada, Peloponnesoslu düşmanların "kendi topraklarını kendilerinin işlediği"ni belirtiyor ve bu yüzden onları tam anlamıyla horgörüyordu; "kendi topraklarını işleyenler, savaşta canlarından çok paraları için endişelenirler." Atinalılar'ın tersine "onlar genel çıkarlara zamanlarının sadece bir kısmını ayırır, çoğunlukla kendi farklı işlerini düzenlemekle vakit geçirirler". Atina daha güçlüydü çünkü "bir kişinin ilgisizliğinin herkesin çıkarlarına zarar vereceği hiçbir zaman [Atina'nın düşmanlarının] akl[ın]a gelmez". Perikles gibi bir Atinalı için Yunanca'da şehir anlamına gelen *polis* kelimesi harita üzerindeki bir yerden çok daha ötede bir şey demekti; insanların birliğe ulaştıkları yer demekti.

Parthenon’un şehirdeki yeri yapının kolektif medeni değerini dramatikleştiriyordu. Şehirdeki birçok yerden, eski semtlerden olduğu kadar yeni ya da genişleyen semtlerden de görülebilen bu birlik ikonu güneşte parıldıyordu. M.I. Finley Parthenon'un kendi kendini sergileme, bakılma niteliğini yerinde bir tabirle "kapının-dışında-oluş" diye adlandırmıştır. Şöyle der: "Bu bakımdan, normal izlenimimiz kadar yanıltıcı bir şey olamaz: Biz harabeler görürüz, onların içinden bakarız, Parthenon'un *içinde*

dolaşırız... Yunanlılar'ın gördükleri şey, fiziksel olarak çok farklıydı..." Binanın dışı başlı başına önemliydi; çıplak ten gibi sürekli, kendine yeterli, dikkat çekici bir yüzeydi. Mimari bir nesnede yüzeyle cephe birbirinden farklıdır; Paris'teki Notre Dame Katedrali'ninki gibi bir cephe dış cepheyi binanın iç kütlesinin yaratmış olduğu hissini iletir; oysa Parthenon'un sütunlar ve çatıdan oluşan teni, içeriden dışarı doğru itilen bir form gibi görünmez. Bu açıdan tapmak genelde Atina'daki şehir hayatına ilişkin bir ipucu sunuyordu; şehrin hacmi yüzeylerin oyunundan geliyordu.

Böyle de olsa, Perikles'in konuşma yaptığı mezarlıktan Parthenon'a yapılacak kısa bir yürüyüş ziyaretçiye büyük bir şehir inşası döneminin sonuçlarını gösterebilirdi. Bu özellikle Atinalılar'a kendilerini konuşarak sergileyecekleri yerler sağlayan binalar için geçerliydi. Şehir surlarının dışında Atinalılar gençlerin ezbere değil tartışmaya dayalı bir eğitim aldıkları akademileri geliştirmişlerdi. Agorada ise bin beş yüz insan alabilecek bir mahkeme yaratmışlar, önde gelen beş yüz yurttaşın siyasi meseleleri tartışacağı Konsey Evi'ni inşa etmişler, elli seçkinden oluşan daha küçük bir grubun günlük tartışmaları için de *tholos* denen bir bina yapmışlardı. Agoranın yanında, Pnyks tepesinin doğal olarak tas biçiminde olan bir kenarını bütün yurttaşların toplantı yeri haline getirmişlerdi.

Sırf bu denli maddi ilerleme sağlanmış olması bile yeni başlayan savaşın kaderi hakkında büyük umutlar uyandırdı. Bazı modern tarihçiler Atinalılar'ın*polis'i* idolleştirmelerinin şehrin emperyal kaderinden ayrılamayacağını, bazıları da bu kolektif bütünün sadece sapkın bireyleri cezalandırmak ya da asi gruplan kontrol etmek için başvurulan retorik bir soyutlama olduğunu düşünürler. Ama Perikles'in *polis*'e inandığı su götürmez. "Pers Savaşları'ndan sonra maddi refahın hızla arttığına tanıklık etmiş insanların böyle bir umut beslemeleri anlaşılabilecek bir şeydir," der modern tarihçi E.R. Dodds; "o kuşak için Altın Çağ Hesiodos'un inandığı gibi çok uzak geçmişte kalmış kayıp bir cennet değildi; onlara göre bu çağ arkada değil ilerideydi, hem pek uzakta da değildi."

Vücut ısısı

Parthenon'un dış yüzeyini çevreleyen, "Elgin Mermerleri" denen ünlü frizlerdeki taşa oyulmuş figürler, bu kent formları ve umutlarına yol açmış olan çıplak insan bedeni hakkındaki inançları seslendiriyordu. Bu frizlere on dokuzuncu yüzyılda onları Atina'dan Londra’ya taşımış olan İngiliz soylusunun adı verilmiş; modern turistler bu frizleri British Museum’da görüyor. Oyma figürlerde, kısmen, Panathenaia geçit resmi tasvir edilir.

Yurttaşların şehri tıpkı bizim gibi Panathenaia Yolu boyunca katedip Akropolis'e ulaştıkları bu geçit resminde Atina şehri kendi kuruluşunu anar ve tanrılarına saygısını ifade ederdi. Atina'nın kuruluşu bizatihi uygarlığın barbarlık üzerinde kazandığı zaferle eşanlamlıydı; tarihçi Evelyn Harrison "bütün Atinalılar ... doğal olarak Atina'yı bu mücadelenin başkahramanı olarak görüyordu," der. Parthenon'un ön tarafındaki sivri alınlıkta Athena'nın doğuşu resmedilir; karşı alınlıkta tanrıça, Atina'nın hamisi olmak için Poseidon'la mücadele eder; metop levhalarında ise Yunanlılar —yarı at, yarı insan— Kentauroslar'la, Olymposlular da devlerle savaşır.

Elgin Mermerleri Panathenaia'daki geçite katılan büyük insan kalabalıklarını bu tür tanrı imajlarıyla bir araya getirdikleri için sıradışıydılar. Heykeltraş Pheidias insan bedenlerini belirgin biçimlerde, öncelikle de onları diğer heykeltraşların yaptığından daha belirgin oyarak temsil etmişti ki bu oyma tarzı onların tanrıların yanıbaşındaki mevcudiyetlerinin gerçekliğini artırır. Aslında Parthenon frizlerinde resmedilen insanlar, sözgelimi Delfi'deki frizlerdekilere oranla tanrıların yanında daha rahat dururlar. Delfili heykeltraş tanrılarla insanlar arasındaki farkları vurgularken Atinalı Pheidias, Philipp Fehls'in deyişiyle "tanrılar âlemiyle insanlar arasında içsel bir zorunlulukmuş gibi görünen incelikli bir bağ" kurmuştur.

Parthenon frizlerindeki insan figürlerinin hepsi genç, kusursuz bedenlerdir; kusursuzlukları çırılçıplak teşhir edilir ve ister bir öküzü gütsünler ister atları tımarlasınlar yüzlerindeki ifade hep aynı sakinliktedir. Bunlar insanların nasıl görünmesi gerektiğiyle ilgili genellemelerdir ve mesela, birkaç yıl önce Olympia'da yapılmış bir Zeus heykelinden farklıdırlar; orada tanrının vücudu daha bireyseldir, kaslarında yaşlılığın, yüzünde de korkunun izleri görülür. Parthenon frizlerinde ise eleştirmen John Boardman'ın belirttiği gibi insan bedeni imajı "bireyselleştirilmiş olmaktan çok idealleştirilmiştir... öteki dünyaya aittir; tanrısal olan [hiçbir zaman] bu kadar insani, insani olan bu kadar tanrısal olmamıştır." İdeal, genç, çıplak vücutlar tanrılarla insanlar arasındaki ayrılığı sınayan bir insan gücünü temsil ediyorlardı. Yunanlılar bu sınamanın trajik sonuçlar doğurduğunu da biliyorlardı; Atinalılar vücutlarına duydukları sevgi yüzünden o trajik *hubris*, yani ölümcül kibir hatasını işlemeyi göze alıyorlardı.

Bedenden duyulan gururun kaynağı, vücut ısısıyla ilgili inançlarda yatıyordu. Vücut ısısının insanın oluşumu sürecini yönlendirdiği

düşünülüyordu. Hamileliğin başlarında rahimde iyi ısınan ceninlerin erkek, bu ilk ısıdan yoksun kalanların da kız olacağı düşünülüyordu. Rahimde yeterli ısının olmayışı “erkeklerden daha yumuşak, daha akışkan, daha nemli ve bütünüyle daha şekilsiz bir yaratık çıkmasına neden oluyordu. Bu ısı eşitsizliğini araştıran ilk Yunanlı Apollonia'lı Diogenes’di. Aristoteles özellikle *Hayvanların Zürriyeti Üstüne* adlı eserinde Diogenes’in analizini benimseyip genişletmiştir. Aristoteles örneğin âdet kanı ile sperm arasında bir bağ kuruyor, âdet kanının soğuk kan, spermin ise pişmiş kan olduğuna inanıyordu; sperm daha üstündü çünkü yeni hayat yaratıyordu, oysa âdet kanı atıl kalıyordu. Aristoteles “erkeği hareket ve yaratım ilkesine, kadını ise madde ilkesine sahip" olarak niteliyordu; bu da bedendeki aktif ve pasif güçler arasındaki karşıtlığın ürünüydü. Antik dönem hekimlerinden Hipokrates aynı kapıya çıkan farklı bir muhakeme yürütüyordu. Hem menide hem de vajinal sıvılarda biri zayıf diğeri güçlü olmak üzere iki cins sperm bulunduğunu düşünüyordu. Thomas Laqueur Hipokratesin görüşlerini şöyle özetler: “Eğer her iki partner de güçlü sperm üretirse çocuk erkek olur; eğer ikisi de zayıf sperm üretirse çocuk kız olur; yok eğer birinde savaşı zayıf, öbüründe de güçlü sperm kazanırsa, o zaman doğan çocuğun cinsiyeti üretilen spermin miktarıyla belirlenir." Bu versiyonda da sonuçta daha sıcak bir erkek ve daha soğuk bir kız cenin çıkıyordu ortaya.

Vücut ısısı kavramını icat edenler Yunanlılar olmadığı gibi, onu cinsiyetle ilk ilişkilendirenler de onlar değildi. Mısırlılar, hatta belki onlardan önce Sümerler de vücudu böyle görüyorlardı. Mısırlılardan kalan, Jumilhac Papirüsü olarak tanınan bir belgede kemikler eril, et de dişil ilkeye" atfedilir, kemik iliğinin meniden, etlerdeki yağın da kadının soğuk kanından oluştuğu söylenir.^ Yunanlılar Mısır tıbbini daha incelikli bir hale getirmişlerdi: Aristoteles meninin ısı enerjisinin ete kan yoluyla girdiğini düşünüyordu; bu yüzden erkeğin eti daha sıcaktı ve daha geç donardı. Ayrıca erkeğin kaslarının kadınınkilerden daha sıkı olmasının nedeni de erkeğin dokularının daha sıcak olmasıydı ona göre. Nitekim erkek çıplaklığa ve açık havayla temasa dayanabilirken kadın bunu yapamazdı.

Yunanlılar "dişil" ve "eril"in bedensel bir sürekliliğin iki kutbunu temsil ettiğine inanırlardı, oysa mesela Viktorya dönemi insanları âdet kanaması ve menopoza öyle gizemli dişil güçler gözüyle bakarlardı ki erkeklerle kadınlar neredeyse ayrı türler gibi görünürdü. Laqueur Yunanlıların bu bakış açısını "tek bir cinsiyete en azından iki toplumsal cinsiyetin tekabül ettiği, erkekle kadın arasındaki sınırların türsel değil dereceli sınırlar

olduğu... tek cinsiyetli bir bedenin öne çıktığı" bir bakış açısı olarak betimler. Az ısınan erkek ceninler efemine erkekler olurlar; normalden fazla ısınan dişi ceninler ise sevici kadınlar olurlar. Hatta Yunanlılar erkek ve kadın anatomilerini anlama ilkelerini bu üreme fizyolojisinden türetmişlerdir: Erkek ve kadının tenasül organlarında aynı organlar ters yüz edilmiştir. Pergamonlu Galenos bir tıp öğrencisine şöyle diyordu: "Kadının vajinasını dışarı doğru çevir ve erkeğin penisini içe doğru çevirip ikiye katla, ikisinin de her yönden aynı yapıya sahip olduğunu göreceksin." Galenos'un görüşleri Batı antik çağından Arap doktorlar yoluyla Ortaçağın Hristiyan tıbbına, hatta Rönesans'a kadar geçerek neredeyse iki bin yıl bilimsel hakikat olarak görülmüş, geçerliliklerini ancak on yedinci yüzyılda yitirmişlerdir.

Nitekim Batı tarihinin önemli bir kısmında, tıp "beden" —fizyolojisi çok soğuktan çok sıcağa, çok kadınsıdan çok erkeksiye uzanan tek bir beden— üzerine konuşmuştur. Vücut ısısı insanların görme, dinleme, etki ve tepki yaratma hatta konuşma güçlerini bile belirliyormuş gibi görünüyordu. Perikles zamanında bu söylem bir bedensel uyarım dili olarak tutarlılık kazanmaya başladı. Mesela bundan iki kuşak önce insanlar yaygın olarak "insanın gözden ışık çıktığı için görebildiği"ne inanıyorlardı. Perikles'in dönemine gelindiğinde artık gözün bir nesneden ısıtıcı ışınlar aldığı düşünülüyordu. Bu dönemden sonra yazan Aristoteles *Duyu ve Duyu Nesneleri* adlı eserinde saydamlık ve boş mekan deneyiminin bile bu tür bir fiziksel deneyim olduğunu ileri sürüyordu; bir töz olan ışık göz üzerine vuruyor ve böylece görüntüler gören kişinin gözünde ısı yaratıyorlardı. Ama bu ısıtıcı ışınlar farklı insanlar tarafından eşitsiz biçimde hissediliyordu; harıl harıl yanan bir ateşin bir kütüğü zayıf bir ateşten daha arzulu tüketmesi misali, ışığı alan beden ne kadar sıcaksa uyarımlara da o kadar yoğun tepki veriyordu, Soğuk bedenin tepkileri daha ağırdı; daha yavaş ısınıyordu.

Sözcükler bedenin duyuları üzerinde görüntülerle aynı fiziksel etkiyi yaratıyor gibiydi; bu sözel uyarımlara tepki verme yeteneği de alımlayıcı bedenin barındırdığı sıcaklık derecesine bağlıydı. Platon'a göre "hararetli laflar" ya da "tartışmanın harareti" gibi tabirler metafor değil düzanlamlı betimlemelerdi; diyalektik ve tartışma katılımcıların bedenlerini ısıtıyordu, oysa yalnız başına düşünen bedenler soğuyordu. Perikles'in dönemine gelindiğinde Yunanlılar oyun yazarı Euripides'in *Hippolytos*'ta dramatize ettiği sessiz okuma alışkanlığını geliştirmişlerdi elbette; okuma

konuşmadan farklı zihinsel alışkanlıkları gerektiriyordu. Ama Yunanlılar modern, soyut "metin" deneyiminden bihaberdiler; Yunanlı okur sayfa üzerinde bile gerçek insanların seslerini duyduğunu düşünürdü ve yazılı bir metni tashih etmek konuşan birinin sözünü kesmek gibi bir şeydi. Bedenin sahip olduğu güçler sadece beden yalnız kaldığında, konuşmadığı ve okumadığı zamanlarda soğur ve ağırlaşırdı.

Antik dönemin bu vücut ısısı anlayışı insanlar arasındaki utanç ve onurla ilgili belli inançlar da doğurmuştu. Dişil, soğuk, pasif ve zayıftan eril, sıcak, güçlü ve girişkene uzanan tıbbi sicil, insani değerin aşağıdan yukarıya doğru arttığı bir skala oluşturuyordu; erkekleri aynı malzemeden yapılmış kadınlara göre üstün görüyordu. Modern tarihçi Giulia Sassa şu gözlemi yapar: "Dişil olan eril olanla aynı alana dahil edildiğinde... bunun sonucu liberal bir eşitlik kabulü değil dişil olanın eril olandan 'bariz biçimde aşağı görülüp bir kenara bırakılmasıydı." Bu tıbbi sicil yurttaşla köle arasında karşıtlık kurulmasına da yardımcı oluyordu: Bir uçta konuşma yetersizliği yüzünden körelmiş ve soğumuş olan kölenin bedeni, öteki uçta bedeni meclisteki tartışmaların harareti sayesinde ısınmış olan yurttaş bulunuyordu. Parthenon frizlerinde çıplak resmedilenlerin tamlığı, sakinliği ve onuru onlar kadar görkemli olmayan bedenlerin utancından ayrılamazdı. Şehirde onur ve utanç Yunanlılar'ın fizyoloji anlayışından kaynaklanıyordu.

Bir oğlan çocuğunun ebeveynleri çocuğun çıplak bedenindeki güçleri yönlendirmek amacıyla onu gimnazyuma gönderirlerdi. Modern "gimnazyum" sözcüğü, Yunanca'da "çırılçıplak" anlamına gelen *gumnoi*'den gelir. Çıplak, güzel beden Doğa'nın bir armağanı gibi görülüyordu ama hatırlayalım ki Thukydides çıplaklığın uygarlığın bir başarısı olduğunu yazmıştı. Gimnazyum genç Atinalılar'a nasıl çıplak olunacağını öğretiyordu. Atina'daki üç gimnazyumun en önemlisi Perikles'den birkaç kuşak sonra Platon'un okulu haline gelecek Akademi'ydi. Hayali yürüyüşümüzde buraya ulaşabilmek için Thriasia Kapısı'na dönüp oradan geçmemiz ve ağaçların gölgelediği geniş bir yaya yolu üzerinde yürümemiz gerekir. Akademi kapının kuzeybatısında, kapıdan 1400 metre kadar ilerideydi.

Öğrenciler Akademi'de yatılı kalmıyor, gün içinde şehrin çeşitli yerlerinden oraya yürüyerek geliyorlardı. Akademi eski kutsal mezarların üzerine kurulmuştu; demokratik dönemde bu zemin bir tür "mahalle parkı"na dönüştürüldü. Burada içinde bir güreş sahası, genel egzersiz odaları ve bir şeyler içilip sohbet edilecek mekanlar bulunan, sütun

dizileriyle çevrili dikdörtgen şeklinde bir bina olan *palestra* bulunuyordu. Bazı gimnazyumlar güreş okuluna ayrı bir bina ayırıyorlardı. Aristophanes *Bulutlar*'da gimnazyumda geçen günleri bir masal edasıyla anlatır: Modern bir şerhle, "tertemiz genç erkeklerin bütün bu sağlıklı faaliyetleri soluk benizli, kara kuru, sofistike agora müdavimleri ile tam bir zıtlık oluşturur."

Gimnazyumda bir oğlanın bedeni ergenliğin ortaları ile sonları arasında, kasların deri yüzeyini sıkılaştırmaya başladığı ama ikincil cinsiyet özelliklerinin, özellikle de sakal bıyığın henüz gelişmediği bir noktada biçimlendirilmeye çalışılırdı. Hayat döngüsü içindeki bu an vücut ısısını kalıcı biçimde kaslara sevk etmek için kritik dönem olarak görülüyordu. Güreşirken diğer oğlanları kaldıran ergenin sırt ve omuz kasları genişliyor, güreş esnasında bedenin kıvrılıp bükülmesi karnı sıkılaştırıyor, cirit ya da diski fırlatırken kol kasları geriliyor, koşarken bacak kasları geriliyor, kalçalar sıkılaşıyordu. Oğlanlar egzersiz yaparken vücutlarının her yerine zeytinyağı sürdükleri için güreşirken tutulmaları zor oluyor, bu da elin kavrama kuvvetini artırıyordu. Bu oyunlar bedenler arasındaki sürtünme yoluyla vücut ısısını da artırarak fizyolojik bir işlev de görüyorlardı.

Gimnazyumda erkeklerin kasları eğitildiği gibi sesleri de eğitiliyor, oğlanlara şehrin demokrasisine katılmaları için ihtiyaç duyacakları bir beceriyi kazanmaları için birbirleriyle sözlü olarak yarışmak da öğretiliyordu. Perikles'in döneminde tartışma eğitimi yolları gimnazyuma düşen sıradan yurttaşların müdahaleleri yoluyla yürütülüyordu. İlk adımda oğlana sesini nasıl ayarlayacağı ve sözlerini nasıl tane tane telaffuz edeceği gösteriliyordu. Daha sonra da tartışırken kelimeleri güreşte öğrendiği aynı hareket tasarrufuyla kullanması öğretiliyordu. Perikles'in dönemindeki okullar eski dönemlerin ezbere dayalı öğretimini bırakmışlardı; mekanik öğrenimin yerini rekabet almıştı. Yine de oğlanlar Homeros'un şiirlerinden tartışmalarda atıf olarak kullanılacak upuzun bölümleri ezberlemek zorundaydılar.

Sparta gimnazyumlarında ise sadece beden eğitiliyordu çünkü tartışan sesler yurttaşlık çerçevesinin bir parçasını oluşturmuyordu. Ayrıca Sparta'da gimnazyum oğlanların salt başkalarının bedenlerine zarar verme kapasitesini artırmayı amaçlıyordu. Örneğin Sparta gimnazyumların etrafı bir hendekle çevriliydi; burada "genç Spartalılar birbirleriyle şiddetle savaşır ve birbirlerini suya atarlardı." Şunu da söylemek gerekir ki Sparta, kızları da birbirleriyle güreşmeye teşvik eden az sayıda şehirden biriydi, ama bu da faydacı amaçlarla yapılıyordu; egzersiz kızların bedenlerini

doğum için güçlendiriyordu. Atina'da gimnazyum oğlanların bedenlerini kaba kuvveti aşan amaçlarla eğitiyordu.

Oğlanlar bedenlerinin *polis* denen daha büyük bir kolektivitenin parçası olduğunu, şehre ait olduğunu gimnazyumda öğreniyorlardı. Güçlü bir bedene sahip olanların iyi savaşçılar olduğu açıktı; eğitilmiş bir ses de oğlanın daha sonra kamu meselelerine katılmasını garantiye alıyordu. Atina gimnazyumunda bir ders daha alınıyordu: Okul oğlana cinsel bakımdan nasıl çıplak olunacağını öğretiyordu. Modern ahlakçıların tersine Atmalılar cinselliğin yurttaşlığın pozitif unsurlarından biri olduğunu düşünüyorlardı. Bu sadece, mastürbasyonun yalnızca başka kimsenin sevişmek istemeyeceği kölelere uygun bir davranış olduğu inancı gibi cinsel yasaklara uyma meselesi ya da kölelere gimnazyumlara gitmeyi, "özgür bir oğlana âşık olmayı ya da onu takip etmeyi" yasaklayan yasalar gibi yasalar koyma meselesi değildi. Oğlanlar gimnazyumda onurlu bir biçimde arzulamak ve arzulanmak için bedenlerini nasıl kullanacaklarını öğreniyorlardı.

Yunanlı bir erkek hayat döngüsünde yol alırken önce kendisinden daha yaşlı erkekler tarafından sevilir, sonra yaşlandıkça kendisi de oğlanları severdi; ayrıca kadınlara da erotik bir aşk duyardı. Yunanlılar "efeminelik"i (bu bizim kullandığımız anlamda "homoseksüellik" değildir) ayırt ediyorlar, bu ayrımı bedenin fizyolojisine dayandırıyorlardı, "Yumuşak" erkek bedenlerine sahip olanlar (Yunancada *malthakoi)* kadın gibi davranıyorlardı; "cinsel birleşmede başka bir erkek tarafından bir 'kadın' (yani alıcı) rolüne tâbi tutulmayı arzuluyorlardı." *Malthakoi* çok erkeksi ile çok kadınsı arasındaki ara ısı bölgelerine aittiler. Gimnazyumda oğlanlara *malthakoi* gibi pasif değil aktif bir biçimde sevişmek öğretiliyordu.

Bir oğlanın aşk öğretmeni güreşleri ve diğer oyunları izlemek için gimnazyuma gelen daha büyük bir genç ya da yetişkin erkek olurdu. Yaşlı erkek *(erastes)* âşık olacak genç bir erkek *(eromenos)* arardı; bir *eromenos'*un peşine düşülebilmesi için bir yetişkin boyuna gelmesi gerekse de *erastes* ile *eromenos* arasındaki yaş *çizgisi* belli bir ikincil cinsiyet özelliğiyle, yüzdeki ve vücuttaki kıllarla çizilirdi. Altmışlı yaşlarındayken Sokrates'in hâlâ genç sevgilileri vardı, ama *erastes'*ler daha çok henüz evlenmemiş ya da yeni evlenmiş genç erkekler olurdu. *Erastes eromenos*'a iltifatlarda bulunur, ona hediyeler verir ve onu okşamaya çalışırdı. Gimnazyumun halka açık odalarında seks sahnelerine rastlanmazdı; burada temas kurulurdu. İki erkek karşılıklı olarak birbirleriyle ilgilenme

aşamasına geldiklerinde gimnazyumu çevreleyen bahçelerin kuytu köşelerine çekilir ya da geceleyin şehirde tekrar buluşurlardı.

Bu noktada cinsel kod vücudun herhangi bir deliğine girmeyi, hem oral seksi hem de anal birleşmeyi yasaklıyordu. Bunun yerine oğlan ve adam birbirinin penisini baldırlarının arasına alıp ovar ve masaj yapardı. Bu ovmanın âşıkların vücut ısısını yükselttiği düşünülürdü ve iki erkek arasındaki cinsel deneyimin odak noktası boşalma değil bedensel sürtünmenin sonucu olan ısıydı. Bir erkekle bir kadının önsevişme sırasında birbirlerine sürtünmelerinin de kadının vücut sıcaklığını yükselttiği, böylece doğum için gereken sıvıları yaratacak güce sahip olacağı düşünülürdü.

Kadınlarla erkekler arasındaki sekste kadınlar genellikle öne doğru eğilip kalçalarını arkalarında ayakta ya da çömelmiş vaziyette duran erkeğe sunarlardı. Klasik dönem araştırmacısı Kenneth Dover vazo resimlerinden yola çıkarak "bu pozisyonda [çoğunlukla] kadının vajinasına değil anüsüne girildiğine şüphe yoktur" sonucuna varır. Başka birçok kültür gibi Yunanlılar da anal birleşmede hem ayrı bir zevk hem de basit, güvenilir bir doğum kontrol yöntemi buluyorlardı. Ama bu aynı zamanda toplumsal statüyü de ifade eden bir pozisyondu: Uzanan ya da domalan kadın kendisini tâbi konumuna getiriyordu. Aynı şekilde, içine girilmesini isteyen efemine erkek de tâbi konuma geliyordu. Atinalı Timarkhos'a fahişelik suçuyla açılan —ve onu yurttaşlık hakkından mahrum kılmayı amaçlayan— bir davada davacı Aiskhines bir Atinalı'ya yakışmayan seksle yurttaşlığın gelecekteki vakarına yaraşır seks arasında bir dizi karşıtlıktan oluşan bir liste çıkarmıştı:

> (bir yanda) eğilmiş ya da domalmış bir pozisyon almak, başka bir adamın penisini ağzına ya da anüsüne almak; (öte yanda) para almayı reddetmek, olası eş değerini kanıtlayana kadar her türlü bedensel teması kesinlikle ertelemek, bu tür temastan herhangi bir zevk almaktan kaçınmak, ayakta durmakta ısrar etmek, ilişki sırasında eşin gözlerine bakmaktan kaçınmak...

Erkekler arasındaki seks sırasında çoğunlukla iki kişi de ayakta dururdu. Bu konumda herhangi bir deliğe girmekten kaçınan ve birbirlerine aynı şeyleri yapan erkek âşıklar aralarındaki yaş farkına rağmen eşittirler. Bu konumda, der Aiskhines, aynı şehrin yurttaşı olarak sevişirler. Kent mekanının yüzeylerine yüklenen değere paralel olarak aşk da bedenin yüzeyinde cereyan eder.

Yunan kültürü yürümeyi ve ayakta durmayı karakterin ifadeleri haline getirmişti. Uzun adımlarla yürümek erkekçe görülüyordu. Homeros Hektor'u hayranlıkla şöyle anlatır: "Truvalılar kesif bir kalabalık halinde ilerliyorlardı, başlarında da uzun adımlarla ilerleyen Hektor vardı." Oysa "tanrıçalar Hera ve Athena Yunanlılara yardım etmek için Truva önünde ortaya çıktıklarında [Homeros'a göre] 'adımları ürkek güvercinlerinkilere benziyordu' —uzun adımlarla yürüyen kahramanların tam tersiydiler". Şehirde, bu arkaik özelliklerin bazıları hâlâ sürüyordu. Yavaş yavaş da olsa düzgün adımlarla yürümek bir erkeğin iyi yetiştirilmiş, tam bir erkek olduğunu gösteriyordu; yazar Alexis "sokaklarda zarafetle yürümek varken dikkatsiz adımlarla yürümek hiçbir beyefendiye yakıştıramadığım bir özelliktir," diyordu. Ona göre de kadınların kısa, duraksayan adımlarla yürümeleri gerekiyordu; böyle yürüyen bir erkek "kadınsı" biri olduğunu göstermiş oluyordu. Dik, eşit, maksatlı: Yunanca'da *orthos*, yani "dik" sözcüğü erkeğin doğruluğu içerimini taşıyordu. Anal birleşmeye rıza gösteren erkeklere damgasını vurduğu düşünülen onursuz pasiflik *orthos*'a aykırıydı.

Bu sevişen bedenler koreografisi Atina yurttaşlarına yakışan davranışlara biçim veriyordu. Hatta Cenaze Söylevi'nde Perikles şehre duyulan sevgiyi ifade etmek için sevgililer için kullanılan erotik bir terime, *erastai*'ye başvurarak yurttaşların "şehre âşık olmaları gerektiği"ni söylemiştir. Thukydides burada Perikles'in ağzından yaygın olarak kullanılan bir tabiri dile getirmişti. Başka Atinalılar da şehri sevenler için aynı cinsel terimi, *erastai*'yi kullanıyorlardı —Aristophanes'in oyunlarında da bu kullanıma rastlanır. Bir oğlan çocuğunun gimnazyumda ilk öğrendiği şey yurttaş ile şehir arasındaki, yurttaşla yurttaş arasındakine benzeyen erotik bağdı; aktif, başı dik bir sevgiydi bu.

Atinalılar beden ile bina arasında dolaysız bir analoji kuruyorlardı —baş ya da parmak şeklinde binalar yaptıkları değil tabii söylemek istediğimiz. Kent formunu yaratmak için fizyolojik beden anlayışlarını kullanıyorlardı demek istiyoruz. Örneğin agoradaki hayali yürüyüşümüz sırasında bu anlayışın damgasını taşıyan bir yapının, *stoa*'nın yanından geçtik. Temelde uzun bir baraka denebilecek *stoa* hem soğuk hem sıcak, hem kapalı hem açık boyutlara sahipti; *stoa*'nın arka tarafı duvarla çevrilmişti, ön tarafı ise agoranın açıklığına açılan bir sütun dizisinden ibaretti. Herhangi bir binaya bitişik olmasalar da *stoa*lar Perikles'in döneminde bağımsız yapılar olarak değil bu açık alanın kenar şeridi olarak görülürlerdi. Barakanın duvarlı

tarafında birkaç erkek toplanıp konuşur, iş yapar ya da yemek yerlerdi; kamu binalarındaki yemek odaları bir evdeki gibi düzenlenirdi. Erkekler sağlam duvarlarla çevrili vaziyette yiyip içmek isterlerdi, yani insanlar "sırtlarını açık bir sütun dizisine dönerek" uzanmak istemezlerdi. Gelgelelim başka insanlar içeriyi gayet iyi görseler de oraya girmezlerdi. Biri agoraya bakan duvar-sız tarafa doğru yaklaştığında tanınır ve yanma birileri yaklaşırdı; böylece "erkek tarafında, teşhir tarafında" bulunurdu.

Tasarım da gimnazyumda verilen derse, yani bir oğlan çocuğunun bedeninin bir tür sanat yapıtı gibi biçimlendirilebileceğl düşüncesine dayanırdı; hammadde bedenin fizyolojisinden alınırdı. Parthenon'un frizleri heykeltraşın sanatkârlığına dikkat çeken ve modern bir yorumcunun sözleriyle "heykeltraşın [dramatik} şiirle rekabet etmesini sağlayan" dramatik biçimde oyulmuş bedenlerden oluşan bir sahne sunuyorlardı Ama Parthenon'un büyüklüğü ve şekli bedene bir sanat yapıtı olarak yaklaşmanın tasarım açısından taşıdığı içerimleri daha geniş ve siyasi bir biçimde açığa çıkarıyordu.

Perikles'in döneminde inşa edilen Parthenon diğer Yunan tapınaklarına pek benzemiyordu. Uzunluğu 70 metre, genişliği 30 metre kadardı ki bu da kabaca 9'a 4 oranına tekabül ediyordu; iç mekanların çoğunda da hâkim olan bu oran Yunan tapınakları için yeniydi. Dışarıdaki sütunlar da sıradışıydı. Yunan tapınaklarının düzenli bir şekli vardı; çoğunlukla cephede altı kenarlarda da on üç sütun olurdu. Parthenon'da ise bu sayılar sırasıyla sekiz ve on yediydi. Bu garip ölçüler içeriye devasa bir kadın figürü, bir Athena heykeli yerleştirme isteğinin ürünüydü. Heykeltraş Pheidias Athena'yı eskilerin Athena Polias'ı (bu rahim ve toprak tanrıçasının kutsal heykeli Akropolis'in başka bir bolümündeydi, küçüktü ve tahtadan yapılmıştı) olarak değil, savaş tanrıçası Athena Parthenos olarak heykelleştirmişti —Parthenon adı da buradan gelir. Atina artık surları dışındaki topraklar sayesinde geçinmeye çalışan küçük bir şehir değil denizaşırı bir imparatorluk olduğu için Parthenon şehrin koruyucu tanrıçasını boyutları eskinin düzen anlayışından farklı bir tapmakta, şehrin artan gücü ışığında yüceltiyordu.

Parthenonun içi iki odaya ayrılır: Arkada bir hazine dairesi, önde bu Athena heykelinin bulunduğu oda vardır. Athena Parthenos on iki metre yüksekliğindeydi ve yüksekliğinin verdiği etki heykelin hemen altındaki yansıtıcı havuz sayesinde daha da artıyordu; bir insanın boyu ancak Athena'nın yerleştirildiği kaideye kadar geliyordu. Athena'nın vücudu

bronzdan yapılmıştı ama üzerinde altın ve fildişinden on metre uzunluğunda bir elbise vardı; kollan ve yüzü metal bedenin üzerine oturtulmuş fildişinden bir teni gözler önüne seriyordu. Havuz fildişini nemli tuttuğu gibi Athena'nın imgesini yeryüzünün derinliklerine yansıtıyormuş gibi görünüyordu. Perikles bu yeni dev Athena'ya yapılan harcamayı altından elbisenin Atina'nın savaş masraflarını ödemek için gerekirse çıkarılıp eritilebileceğini söyleyerek savunuyordu —devletin nakte ihtiyacı olduğunda fiziksel tacize uğrayabilecek bir kutsal ikondu bu. Şehrin koruyucusu Athena'nın bedeni şehrin en önde gelen binasına damgasını böyle vurmuştu.

Gimnazyum, *stoa* ve Parthenon bedenin kent formu üzerindeki etkisini gösteriyorlardıysa da, bu örüntüler Perikles'in Atinalılar'dan şehrin *erastai*'si olmalarını istemesinin sonuçlarının ne olduğunu pek göstermezler. Atinalılar'ın bu sevgiyi tatmin edecek bir mekan tasarımına ihtiyaçları vardı. Dahası Perikles'in Cenaze Söylevi insan sesinin sahip olduğu güçlere dayalı olan Atina demokrasisine adanmış bir ilahiydi. Atinalılar konuşan ses için bu sesin bedensel gücünü artıracak mekanlar tasarlamaya, özellikle de tekil, devamlı, aleni sese bedensel çıplaklığın şerefli niteliklerini kazandırmaya çalışıyorlardı. Ama bu kent tasarımları sese beklendiği gibi hizmet etmeyi çoğunlukla başaramıyorlardı; bu tasarımlar içindeki çıplak ses bir kötü yönetim ve birlik bozma aracı haline geliyordu.

2. YURTTAŞIN SESİ

Atina bedenleri her biri kalabalığa ayrı bir konuşma dili deneyimi veren iki tür mekanda bir araya getiriyordu. Agorada birçok faaliyet aynı anda yapılıyor, insanlar aynı anda hareket edip farklı şeyler hakkında küçük rabıtalar kurarak konuşuyorlardı. Tek tek seslerden hiçbiri bütüne hâkim olmuyordu genellikle. Antik kentin tiyatrolarında ise insanlar sessizce oturup tek, devamlı bir sesi dinliyorlardı. Bu mekanların ikisi de dili tehlikeye atıyordu. Agoranın eşzamanlı ve sürekli değişen faaliyetleri içinde seslerin uğultusu sözcükleri kolayca dört bir yana saçıyor, hareketli bedenler kitlesi devamlı anlamın ancak belli parçalarını deneyimleyebiliyordu. Tiyatroda ise tekil ses belagat teknikleri sayesinde kendini bir sanat eseri şeklinde biçimliyordu; insanların sesleri dinlediği

yerler öyle düzenlenmişti ki seyirciler çoğunlukla belagate kurban düşüyor, onun akışıyla felç oluyorlar ve küçültülüyorlardı.

Konuşulacak Mekânlar

Agora hayatı zengin fakir bütün yurttaşlara açık olsa da burada gerçekleşen törensel ve siyasi olayların çoğu antik kentin ekonomisini ayakta tutan köleler ve yabancılardan (*metik*'ler) oluşan muazzam nüfusun erişim alanı dahilindeydi. Bir tahmine göre, MÖ dördüncü yüzyılda Attika'da yaşayan toplam 150.000-250.000 kişiden ancak 20.000-30.000 kadarı yurttaş statüsündeydi; klasik çağ boyunca yurttaşların sayısı toplam nüfusun yüzde 15 ila 20'sini ya da yetişkin erkek nüfusunun yarısını hiçbir zaman aşmamıştı kesinlikle. Üstelik bu yurttaşlar arasında ancak bir azınlık lüks içinde yaşayacak, yurttaşlarıyla konuşup tartışarak saatler, hatta günler geçirecek kadar servete sahipti: Boş vakti olan bu sınıf yurttaşların yüzde 5 ila 10'u kadardı. Bu sınıfa mensup olabilmek için bir yurttaşın en azından 1 talentlik, yani 6000 drahmilik bir servete sahip olması gerekiyordu ki vasıflı bir işçi günde bir drahmi kazanıyordu.

Agoranın çalkantılı ve yoğun hayatına her gün katılmak ayrıca yurttaşın yakınlarda yaşamasını da gerektiriyordu. Ama bu şehir-devletin büyük bir kesimi agoradan çok uzakta, şehir surları dışında, *khora*'da yaşıyorlardı; beşinci yüzyılın sonunda yurttaşların yaklaşık yüzde 40'ı merkeze 25 kilometreden daha uzak bir mesafede oturuyordu. Bu kadar uzakta yaşamak demek hiç sevilmeyen kırların bozuk yolları üzerinden agoraya en azından dört saatlik bir yürüyüş demekti.

Agora yaşantısına katılabilenler burada salt kaos değil aynı anda yapılan birçok ayrı faaliyet buluyorlardı. Agoranın *orkhestra* denen bölümündeki açık düz zemin üzerinde dini danslar yapılıyordu; güneşe konmuş, bankerlerin müşterileriyle karşı karşıya oturdukları masalarda bankacılık yapılıyordu. Atinalılar dini bayramlarını açık havada ve kutsal yerlerde, örneğin *orkhestra*'nın hemen kuzeyindeki "On İki Tanrı" diye bilinen bir mabette kutluyorlardı. Yemek, pazarlıklar, dedikodular ve dini ibadetler Perikles'in döneminde agoranın batı ve kuzey taraflarına sıralanmış olan stoa'larda yapılıyordu. *Stod*ların kuzeye yerleştirilmesi, duvarlı taraflar rüzgârdan korunaklı, sütunların bulunduğu ön cepheler de güneşe açık olduğu için, onları kışın da kullanılabilir hale getirmişti.

MÖ 460 yılı civarında agoranın kuzey tarafında inşa edilmiş olan en ünlü *stoa* olan Poikile veya "boyalı" *stoa* Panathenaia Yolu üzerinden

Akropolis'e bakıyordu. John Camp şuna dikkat çeker: "Agoradaki diğer çoğu stoanın tersine bu stoa herhangi bir özel amaç ya da faaliyet ya da belli bir görevliler grubunun kullanımı için yapılmamıştı. Daha çok genelde bütün halkın ihtiyaçlarını karşılamış, insanlara agora meydanının hemen yanında başlarını sokacak bir yer ve bir buluşma mekanı sağlamış olduğu anlaşılıyor." Kalabalıklar burada "kılıç yutanları, jonglörleri, dilencileri, asalaklan ve balık satıcılarını ... [ve] filozofları" seyrediyorlardı. Zeno daha sonraları yine burada Stoacılık denen felsefi hareketi kuracaktı; Stoacılığın savunduğu dünyevi işlerden el etek çekme fikrinin cicili bicili nesneler ve eğlenceyle dolu bir ortamda doğmuş olması biraz tuhaftır.

Atina demokrasisinin evrimi agoranın yüzeyini ve hacmini de şekillendirmiştir, çünkü eşanlı mekanlarda yapılması mümkün olan hareketler katılımcı demokrasiye de hizmet ediyordu. Herhangi biri bir gruptan öbürüne giderek şehirde neler olup bittiğini öğrenebilir ve tartışabilirdi. Açık mekan kişiyi hukuki davalara rastlantısal olarak katılmaya da davet ediyordu. Demokratik çağın Atmalıları hukuk savaşlarına bayılmalarıyla ünlüydüler. *Bulutlar* oyunundaki bir karakter haritada bir yeri işaret edip "Burası Atina," deyince şu cevabı alır: "Sana inanmıyorum, orada oturan hiçbir jüri üyesi göremiyorum ben". Eldeki arkeolojik veriler kesin olmasa da, şehrin en popüler mahkemesi *Heliaia* muhtemelen agoranın güneybatı köşesindeydi. Binanın kendisi daha önceki tiranlık döneminden kalmaydı, ama eşzamanlılığın bedensel akışlarının nimetlerinden faydalanacak şekilde inşa edilmişti. Mahkeme bin beş yüz kişi alabilen, dev, çatısız bir mekandı. (Bir jürinin en azından 201, ama çoğunlukla 501 kişiden oluşması gerekiyordu; bu sayı bazen 1500'e kadar çıkabiliyordu.) Bu geniş mekanı kuşatan duvarlar alçaktı, muhtemelen bir metre kadardı. Bu sayede herkes dışarıdan içeri bakabiliyor, jüri üyeleriyle sokaktan geçen insanlar resmi savları tartışabiliyorlardı.

Atinalılar en ciddi siyasi işlerini, yani insanları şehirden sürme işini agoranın açık alanında yapıyorlardı. Yılda bir kere bütün yurttaşlar buluşup belli bireylerin tiran haline gelme tehdidini gösterecek kadar güçlenip güçlenmediklerine karar verirlerdi; konuşmalar yapılır, bir liste hatırlanırdı. İki ay sonra yurttaşlar tekrar toplanırlardı. Sürgün cezası verme olasılığı özellikle düşünmeye ayrılan iki ay boyunca sonsuz gizli pazarlık, derin dedikodu, fısıltı kampanyası ve iş yemeği imkanı yaratırdı —agora, siyasi gelgitin döküntüleriyle tekrar tekrar yıkanırdı. Yurttaşlar yeniden

toplandıklarında eğer birisi aleyhinde 6000den fazla oy olursa o kişi gelecek on yılı sürgünde geçirirdi.

Agoradaki bedensel davranışları *orthos* yönlendirirdi. Bir yurttaş diğer bedenlerin oluşturduğu kalabalık içinde mümkün olduğunca kararlı ve çabuk adımlarla yürümeye çalışırdı; durduğu zaman yabancılarla göz teması kurardı. Bu tür hareketler, duruşlar ve beden dili yoluyla kişisel dinginliğini dışavurmaya çalışırdı. Sanat tarihçisi Johann Winckelmann agorada bu bedenlerden oluşan bir grubun çeşitlilik ortasında bir bedensel düzen tablosu meydana getirdiklerini söylemiştir.

Altı bin beden bir yere sıkıştırıldığında ne olur? Modern kalabalık ölçüleriyle bu, dört hektarlık bir alan içinde orta ila orta-yüksek arası bir yoğunluk oluşturur. Bir futbol maçının izleyicileri kadar yoğun değildir, tipik bir alışveriş merkezindeki kalabalıktan daha yoğundur, günümüzde Siena kentinin meydanının gündüz vaktindeki yoğunluğuna yakındır. Modern kalabalıklarda bu büyüklükteki bir kitle otuz-kırk kişilik gruplara ayrılma eğilimi gösterir, her grup en yakınındaki komşularına sırtını döner ve sırtı dönük olanlardan uzak durur. Böylece kalabalık birçok kalabalık haline gelir, bireyin bedeninin görünürlüğü her bir altkalabalık içinde kapalı kalır. Antik dönem Atinalıları'nın agorada altı bin kişilik bir kalabalığın hızlı hareket edemeyeceğini görüp bu soruna özel binalar inşa ederek çare aradıklarını biliyoruz. Örneğin *Tholos*'ta şehrin konsey üyelerinden elli kişinin dönüşümlü olarak oluşturduğu icra komitesi barınıyordu. Bu organ yılın her günü ve gecesi toplanıyordu -bu elli kişinin on yedisi her zaman *Tholos*'ta görev başındaydı, yani Atina'da her türlü acil durumla ilgilenmekten sorumlu küçük bir grup insan sürekli iş başındaydı.

Antik dönemin daha sonraki kuşaklarından gözlemcilerin agoranın çeşitliliğinin siyasi adap ve ciddiyet hislerini rahatsız ettiğini düşündüklerini de biliyoruz. Örneğin Aristoteles *Politika*'da "alım satım işlerinin yapıldığı pazar meydanının kamu meydanından ayrı ve uzak olması gerektiği"ni tavsiye etmiştir. Aristoteles çeşitliliğe düşman biri değildi; *Politika*'nın başka bir yerinde "bir şehir farklı tür insanlardan oluşur; benzer insanlar bir şehir meydana getiremezler," diye yazmıştı. Yönetimin piyasaya müdahale etmemesi gerektiğini savunan modern bir muhafazakâr gibi de görülemezdi. Aksine, ekonomiyle siyaseti birbirine karıştırmanın siyaseti, özellikle de adli idareyi alçalttığını düşünüyordu. Daha sonraki yorumcular da benzer biçimde, *orthos*'un dilini kullanarak "hukukun görkemi"ni kendi mekanı içinde tutma gereğini onaylamışlardır.

Sulh hâkimleri bütün vakarları içinde görünmeliydiler; hal ve tavırlarındaki vakar bir kargaşada kaybolmamak, halk tarafından açıkça görülmeliydi.

Öncelikli olarak şunu biliyoruz ki agora ortamındaki düzen bedensel hal ve tavır tarafından dayatılıyorsa da, tek başına hal ve tavır eşanlı faaliyetlerin insan sesi üzerindeki etkilerini dengeleyemiyordu. Girdap gibi dönen kalabalık içinde bedenler bir gruptan ötekine hareket ederken konuşmalar parçalanıyor, bireyin dikkati dağılıp başka yere kayıyordu. Atinalılar agoranın batı tarafındaki Konsey Evinde (*Bouleuterion*) daha devamlı bir dil deneyiminin yaşanacağı bir yer yarattılar ve burada eşanlılık ilkesine karşıt bir tasarım ilkesine başvurdular.

Binada, yurttaşlar tarafından tartışılacak iş gündemini organize eden beş yüz kişilik bir grup faaliyet gösteriyordu. Bu grup Atina takvimindeki altmış tatil günü ve kişinin kendi kendini yönetmesinin tanrıların gazabını çektiğine inanılan az sayıda "lanetli' gün dışında her gün burada bir araya geliyordu. Bouleuterion önceki tiranlık döneminden kalma olmasına rağmen sahip olduğu form artık demokratik amaçlarla kullanılıyordu. Binanın kalıntıları tıpkı bir tiyatroda olduğu gibi burada da yukarı doğru huni şeklinde yükselen oturma yerleri olduğunu gösteriyor. Konsey burada oturup aşağıda ayakta duran konuşmacıyı dinlerdi. Bu şekil konuşmacının bütün dinleyiciler tarafından görülebilmesini ve her birinin birbirlerini görmesini sağlıyordu. Konsey Evi agoranın patırtısından gerçekten de bir şekilde tecrit edilmişti; arkeolog R.E. Wycherley'nin sözleriyle "agoranın mimarisi içinde beklenen belirgin yeri almamış olan ve biraz çetrefil yollardan ulaşılan" ilginç bir binaydı burası. Bouleuterion'un duvarları yüksekti ve çatısı vardı; dışarıdan geçen biri kolayca içeri göz atamaz, içeriye kolayca dalamazdı. Yani bu mekan tek bir sesi ayakta tutuyordu, burada o tek sesin sözleri duyuluyordu; oturma formu konsey üyelerinin dikkatini o ses üzerinde odaklıyordu. Dikkati ses üzerinde yoğunlaştıran mekan ayrıca bir görsel gözetleme rejimi de yaratıyordu: Yukarı doğru yükselen oturma düzeni sayesinde konsey üyelerinin ne oy kullandıkları kolayca tespit edilebiliyordu. Hepsi yer seviyesinde bulunan bir insan grubu içinde bu mümkün olmazdı; orada en fazla hemen yanınızdakilerin tepkilerini görebilirdiniz.

Tiranlık hâkimiyetinin sona erdiği MÖ 510 yılında insanların birbirlerine söyleyebileceği neredeyse bütün sözler agorada söylenebiliyordu. Atina'da demokrasinin yerleşiklik kazandığı MÖ 400 yılına gelindiğinde ise tiranlık özlemleri hâlâ canlıydı ve konuşma mekanları agoradan şehrin başka

yerlerine dağılmıştı. Beşinci yüzyılın ortalarında agora bir drama merkezi olmaktan çıkmıştı. Eski agorada yeni oyunlar sunulurken şehir açık havadaki *orkhestra*'ya geçici ahşap sahneler dikerdi; beşinci yüzyılın ortalarında bir noktada her yıl düzenlenen şenliklerden biri sırasında bu ahşap sahneler çökünce onların yerine Akropolis'in güney yamacına kalıcı bir tiyatro oyuldu; tabanında dansçılarla oyuncuların gösteri yaptığı çanak şeklinde bir tiyatroydu bu. Aynı dönemde agorada açık havada icra edilen müzik gösterilerinin çoğu müzik yarışmalarının yapıldığı üstü çatılı bir salondan ibaret olan *Odeion*'a kaydırıldı. Agora çöküşe geçmedi; *Stoa*lar ve tapınaklarla dolmayı sürdürdü. Bütün yurttaşların oluşturduğu meclis sürgün cezası vermek için hâlâ agorada buluşuyordu; mahkemeler insan kaynıyor, agoraya açılan sokaklar merkezi pazar haline gelerek genişliyorlardı. Ama artık agora sesin başat mekanı değildi; içerdiği çeşitlilik artık iktidarın sesini bütünüyle kuşatamıyordu.

İlk Yunan tiyatroları insanlara oturup dansçıları, şairleri ya da atletleri seyredecekleri bir yer sunmaları için sadece biraz setlenmeye ihtiyacı olan tepelerden ibaretti. Böyle bir konumda kişinin önünde olanlar iki yanında ya da arkasında olanlardan çok daha önemlidir. Başlangıçta setlerin üzerindeki oturma yerleri ahşap sıralardan oluşuyordu; daha sonra tiyatro dar taş sıra şeritlerini birbirinden ayıran geniş geçitlerden oluşan bir sisteme evrildi. Bu sistem insanların gidip gelirken başka insanları rahatsız etmemelerini kolaylaştırıyordu;, seyircinin dikkati cepheye odaklanmış halde kalabiliyordu. "Tiyatro" sözcüğü Yunanca *theatron* sözcüğünden gelir ki bu da düz çeviriyle "görme yeri" demektir. Bir *theoros* aynı zamanda bir elçidir de, ki tiyatro gerçekten bir tür elçilik faaliyetidir. Başka bir zaman ve yere ait bir hikayeyi bugüne getirip seyircilerin gözlerine ve kulaklarına sunar.

Bir açıkhava tiyatrosunda *orkhestra*, yani dans yeri yelpaze şeklinde açılan oturma yerlerinin tabanında yer alan sert topraktan bir daireden ibaretti; bunun arkasında tiyatro mimarları zamanla *skene* denilen, başlangıçta kumaştan, sonraları ahşaptan, daha sonraları da.taştan yapılan bir duvar geliştirdiler. Perikles dönemine gelindiğinde bir oyundaki olaylar kumaş ya da ahşap *skene*'nin önünde gelişiyor, aktörler kendilerini onun arkasında hazırlıyorlardı. *Skene* sesi yönlendirmeye yardımcı oluyordu ama tiyatronun sese kattığı fiziksel gücün daha büyük bir kısmı oturma yerlerinin diziliş biçiminden geliyordu. Akustik olarak, böyle huni şeklindeki bir mekanda konuşan bir sesin hacmi zemin düzeyindekinden iki

üç kat daha fazladır çünkü huni sesin dağılmasını önler. Huni şeklindeki mekan ayrıca insanların bir kalabalık içinde komşularının kafalarının üzerinden görebilme netliğini de artırır elbette, ama huni şekli görüntünün büyüklüğünü bir film kamerası gibi büyütmez. Antik tiyatro, uzaktaki bir figürün net görsel algılanışını kulağa göründüğünden daha yakın gelen bir sesle birleştiriyordu.

Aktörün sesinin büyütülmesi ve seyircinin onu görüş biçimi antik tiyatroda oyuncu ile seyirci arasındaki ayrımla bağlantılıydı. Bu ayrımın tamamen akustik bir nedeni vardır: Bir açıkhava tiyatrosunda en üst basamaktaki birinin sesi aşağı doğru inerken dağıldığı için azalır ve kulağa düz zeminde geleceğinden daha zayıf gelir. Ayrıca, Perikles dönemine gelindiğinde oyuncular son derece incelmiş ve uzmanlaşmış beceriler edinmişlerdi.

Bu ayrım siyasi amaçlarla kullanılan tiyatro mekanlarında çok önemliydi. 51 MÖ beşinci yüzyılda Atina'da bir tiyatronun siyasi amaçlarla kullanımı agoranın güneybatısında, on dakikalık yürüyüş mesafesinde bulunan Pnyks tepesinde gerçekleşirdi, Başka tiyatrolar için kullanılan yamaçlara benzeyen çanak şeklinde bir arazisi olan Pnyks Tepesi'nin, büyük siyasi toplantılar için kullanılmasına ilk MÖ 500 yılı civarında, tiran Hippias'ın iktidardan düşürülmesinden birkaç yıl sonra başlanmıştır. Tepe öyle bir konumdaydı ki seyircilerin yüzleri kuzey rüzgârına dönükken konuşmacı ayakta durup güneydeki güneşe bakıyor, yüzünde hiçbir gizleyici gölge olmuyordu. Bilindiği kadarıyla Perikles döneminde Pnyks'te konuşmacının ardında hiçbir fon yoktu: Sesi seyircilere önünde uzanan muazzam alanı kat ederek ulaşıyordu; yurttaşların oluşturduğu kitle ile bu tepeler ve gökyüzü panoramasının arasındaki tek aracı da bu alandı.

Agoradaki binalar bir master plan olmaksızın inşa edilmişti ve "merkezdeki yaklaşık dört hektarlık döşenmemiş bir açık alan dışında [Atina'nın] agora mimarisinin ardında belirli bir fikir yoktur," Oysa yelpaze gibi açılan tiyatro kalabalığı dikey sıralar içine yerleştiren, aşağıdaki tekil sesi büyüten, konuşmacıyı herkesin görmesini sağlayan, onun bütün jestlerini görünür kılan sıkı bir tasarımdır. Bireyi gözler önüne seren bir mimaridir bu. Üstelik bu sıkı tasarım sıralarında oturan seyircilerin kendilerine ilişkin deneyimlerini de etkilemiştir. Tarihçi Jan Bremmer'ın işaret ettiği gibi Yunan kültüründe oturmak da ayakta durmak ve yürümek kadar değere sahipti ama daha müphem bir değerdi bu. Perikles dönemine gelindiğinde tanrılar çoğunlukla oturma pozisyonunda, mesela bütün

tanrıların katıldığı şölenlerde heykelleştiriliyorlardı. Ama oturmak aynı zamanda teslim olmak da demekti; tıpkı genç bir kızın yeni kocasının evine geldiğinde onun yönetimine teslim olduğunu, onu ilk önce kocasının ocağının yanına oturtan bir ritüele uyarak göstermesinde olduğu gibi. Vazo resimlerinde de işlerini ya oturarak ya da çömelerek yapan kentli köleler resmedilir. Tiyatro tragedyada oturmanın bu yönünden faydalanıyordu: Oturmakta olan seyirciler yaralanmaya açık bir kahramanla empati kurabilecek bir konumdaydılar, çünkü seyircilerin bedenleri de oyuncuların bedenleri de "yüce yasa karşısında bir tevazu, bir teslimiyet" içindeydiler. Yunan trajik tiyatrosu, der klasik dönem uzmanı Froma Zeitlin, insan bedenini "güçlülük ve bütünlük idealinden en uzağa düştüğü zamanlarda, doğal olmayan bir *pathos* (acı çekme) hali içinde" gösteriyordu. "Tragedya bu bedeni teşhir etmekte... ısrar eder," Bu anlamda, *pathos orthos*'a karşıydı.

Agoranın açık havadaki yaşamı çoğunlukla yürüyen ve ayakta duran bedenler arasında gerçekleşmesine rağmen Pnyks'te bu tür oturan, seyirci konumundaki bedenlerden siyasi olarak faydalanılıyordu. Bu bedenler yönetim işini kendileri, böyle pasif ve yaralanmaya açık bir konumdan yapmak zorundaydılar. Aşağıda konuşan çıplak sesi bu konumda dinlerlerdi.

Sözlerin harareti

Bu durumun sonuçları yılda kırk kere Pnyks'te yapılan *Ekklesia* (bütün yurttaşların katıldığı Meclis) toplantılarında açıkça görülürdü. Binaya giriş kapılarından girilir, bu kapılarda şehir zengin sınıfın hâkimiyetini dengelemek amacıyla bütün yurttaşlara bir katılım ücreti öderdi. Toplantılar sabahın erken saatlerinde başlayıp günortasına kadar sürerdi; bu da daha yoksul yurttaşların günün geri kalan bölümünde çalışmasına imkan vermek amacını güdüyordu. Pnyks'teki toplantılar bir duayla başlar, daha sonra da Bouleuterion'daki küçük Konsey'in belirlemiş olduğu gündem ele alınırdı. Önce konuşmalar yapılır, daha sonra da oy pusulası ve el kaldırma yoluyla oylama yapılırdı.

Gelin, MÖ 406 yılında bir gün, Peloponnesos Savaşı'nın sondan bir evvelki safhasında, şehirdeki siyasi çekişmenin iyice hararetlendiği bir sırada Ekklesia toplantısına katıldığımızı varsayalım. Arginoussai deniz muharabesi sırasında bazı Atinalı denizciler komutanları tarafından boğulmaya terk edilmişler. Pnyks'te protokol görevlisi teamüller gereği, "Kim konuşmak istiyor?" diye soruyor. Bir önceki toplantıda Atinalı yurttaş

Theramenes şehrin komutanları mahkum etmesini önermişti. Ksenofon komutanların denizdeki şiddetli fırtınayı gerekçe göstererek kendilerini ustaca savunmuş olduklarını söyler: "Öyle savlar sundular ki Ekklesia'yı ikna etmek üzereydiler; birçok yurttaş ayağa kalkıp onların kefalet ücretini ödeme önerisinde bulunuyordu." Ama tam o sırada tartışmaya ayrılan zaman bitti. Bugün Theramenes'in müttefiği olan Kalliksenos mahkumiyet önerisini bir kez daha gündeme getiriyor.

Kalliksenos karar alınması gereken en ciddi durumlarda kimlerin oy kullanacağını belirleyen prosedüre başvurup "bütün Atinalılar'ın oymaklar halinde oy kullanmasını ve her oymağa iki vazo verilmesini" istiyor; bunlardan birine komutanların affedilmesinden, öbürüne ise cezalandırılmasından yana olan oy taşları atılacak. Böylece şehirdeki her oymak tartışmalar sonunda ulaştığı karardan sorumlu tutulabilecek.

Bunun üzerine komutanların destekçileri bir hile yapıyorlar: Bu prosedür anayasaya aykırı çünkü bu mahkemelerin halledeceği bir mesele, diyorlar. Buna cevap olarak, "kalabalık bağırarak Halk'ın istediğini yapmasına izin verilmemesinin canavarlık olduğunu söylüyor". Askerleri savunanlar halkın tepkisinin şiddetinden ürküyorlar ve "yasaya aykırı hiçbir şey yapmayacağını... söyleyen Sokrates hariç" hepsi susup oturuyor.

Şimdi komutanların savunması başlıyor. İleri gelen yurttaşlardan Euryptolemos bir önceki oturumun başarılı savlarını tekrar dile getiriyor. Sonra da Bouleuterion’da Konsey'in verdiği tavsiyeye, komutanların hep bir arada yargılanması tavsiyesine karşı çıkarak ayrı ayrı yargılanmaları gerektiğini ileri sürüyor. Yurttaşlar önce el kaldırarak önerinin lehine oy kullanıyorlar. Gelgelelim, oy sayımı yapıldıktan sonra bir başka ileri gelen yurttaş, Menekles itirazını dile getiriyor ve kalabalığı kendi yanına çekmeyi başarınca oyların yönü değişiyor; komutanlar hep bir arada yargılanacaklar. Kürsüdeki konuşmacıların tartışmaları kesifleşiyor ve yurttaşlar bir önceki oturumda halkı kendi yanlarına çekmiş olan komutanları mahkum etmeye karar veriyorlar ve o esnada Atina'da bulunan subaylar idam ediliyorlar. Ama hikaye henüz bitmiş değil. Ksenofon şöyle yazıyor: "Gelgelelim, çok geçmeden Atinalılar kararlarından pişman oldular ve eski suçlamalarım bu kez Halk'ı aldatmış olanlara yönelttiler."

Önce idamla, ardından da karşılıklı suçlamayla sonuçlanan bu müşkül, çelişkili olay akışında neler olmuştur? Olayın kendisi uzakta, şehrin dışında meydana gelmiştir. Ksenofon komutanlara yasal haklarından daha az zaman verilmiş olduğunu ama kendilerini gayet iyi savunduklarını söyler.

Başlangıçta fırtınanın gücünü dramatikleştirerek, donanmanın içinde bulunduğu müşkül vaziyetle kafalarda empati kurulmasını sağlayarak halkı kendi yanlarına çekmeyi başlamışlardı, Ama Ekklesia'nın ikinci toplantısında komutanları savunanlar stratejik bir hata yaptılar. Halkın karar verme hakkına karşı çıktılar. Bu büyüyü bozdu ve insanlar onların aleyhine dönmeye başladı. Daha sonra Menekles ve diğer konuşmacılar olayı yeni bir kalıba döktüler, öyle ki artık kalabalık olayda doğal bir felaket değil komutanların korkaklığını görmeye başladı. Komutanlar öldürüldü. Böyle geri dönülmez bir eylemde bulunmuş olan halk daha sonra bu kararı geri almaya çalıştı ve kendilerini ikna etmiş olanların aleyhine döndü. Onlar yüzünden aldanmışlardı.

Ksenofon'a ve diğer antik çağ demokrasi yorumcularına göre Ekklesia'yı bir beşik gibi bir o yana bir bu yana sallayan şey belagatin gücüydü. Belagatin gücü *peitho*'nun gücüydü*; peitho* başkalarının rızasını silah zoruyla değil söz zoruyla kazanmak demekti. Bunda kötü bir şey yok gibi görünse de belagatin yıkıcı yüzü tanrıça Pandora hakkında, mesela Hesiodos’un anlattığı efsanelerde ortaya çıkıyordu: Pandora'nın baştan çıkarıcı *peitho*'su "insanların hayatlarını ve işlerini mahveden... yalanlar, aldatıcı sözler ve kurnazlıklar" yaratıyordu.

Sözler bedenin sıcaklığını yükseltiyordu; Yunanlılar "hararetli ihtiraslar" ya da "yakıcı sözler" gibi tabirleri mecaz olarak görmüyorlardı. Belagat sözel ısı yaratma tekniklerinden oluşuyordu. Belagatin Hesiodos'un korktuğu "yalanları ve kurnazlıkları" sanatın insan organizmasını etkileme gücünü gösteriyordu. Bu beden sanatı "mecazlar"i bir grup insanı tahrik edecek bir biçimde kullanıyordu. Yunanlılar'ın siyasi belagatte kullandıkları mecazlar büyük ölçüde Homeros'un destan, ve şiirlerinden geliyordu ve bir kalabalığı kendi yanına çekmek isteyen bir hatip Homeros'u çok iyi bilmek zorundaydı. Yunanlılar —başta meşhur Platon ve onun yanı sıra birçok sıradan insan—, özellikle de hatip başkalarında da aynı hissi yaratabilmek amacıyla hararetli bir ihtirasa kapılmış gibi yaptığı için bu tür Homeros göndermelerini sapkın şeyler olarak görür ve onlardan korkarlardı.

Aktör gibi hatip de yanılsamalarla iş görür ama yanılsamanın tiyatroda siyasette olduğundan farklı bir değeri vardır. Sofokles'in *Kral Oidipus* oyununun başında seyircilerden biri yanındakine dönüp "Oidipus babasını öldürüp annesiyle yattığı için kendisini kör edecek," diyebilirdi; bunları öğrenen seyirci kalkıp gitmezdi. Bu olay örgüsü özeti deneyim değil malumattan ibarettir. Seyirci bir oyunda sarsıcı karşılaşmalar, tersine

dönmeler ve ters anlam vermelerle gelişen sözel deneyime tâbi olur. Bu adımların her birinde anlam birikir: Oidipus'un feci bir bedel ödemek zorunda olduğu, yazgısından kaçmak için yapabileceği hiçbir pazarlık, hiçbir geri dönüş imkanı olmadığı derece derece —olay örgüsü malumatını aşan bir anlayışla— anlaşılır.

Komutanlar hakkındaki tartışmada hatipler sözler yoluyla bir yanılsama yaratmak zorundaydılar çünkü olay başka bir yerde olmuştu ve zanlılar dışında bütün tanıklar ölmüştü. Yine de bir belagat sesinden öbürüne geçilirken anlam birikmiyordu. Bu eksiklik Ekklesia'nın komutanları nasıl yargılamak gerektiği konusunda bir o yana bir bu yana savrulmasından da anlaşılır; komutanlar idam edildikten sonra halk telafisi olmayan bir şeyi telafi etmeye çalışıp aklını çelenleri suçladı. Anlatısal bir birikim, mantıksal bir akış söz konusu değildi. Bunun yerine her konuşmacı seyircilerin boğulan denizcileri yeni baştan görmesini sağlıyor, seyirciler de terk edilen adamlara ilişkin imgelerini konuşmacının açısından yeniden çiziyorlardı. Hatip ne kadar iyiyse hasmının zemininde tartışmaktan o kadar uzaklaşıyordu; yeniden biçimlendirme yoluyla seyircinin olup biteni kendi istediği gibi hissetmesini sağlıyordu. Siyasi belagatte tekil ses bir seyirci kit-leşinin dizginlerini eline geçirir, tiyatroda ise tam da karakterler çatışma içinde oldukları zaman bile birbirlerine daha fazla bağımlı oldukları için eylem birikir.

Atinalılar belagat becerisine sahip tekil sesin sahip olduğu tehlikeli güçleri biliyor ve bunlardan korkuyorlardı. "Meclis gibi mahkemeler de Atinalılar'ın devlet mekanizmasını aşındırabileceğini düşündükleri sofistike belagat yakıtıyla işliyordu." Yurttaşlar belagat ve o konuda becerikli siyasetçiler tarafından manipüle edilebileceklerinin farkındaydılar; Josiah Ober'in işaret ettiği gibi becerikli konuşmacı (bu çoğunlukla yüksek eğitim görmüş biri olur ve profesyonel bir yazara sipariş ettiği bir konuşmayı okurdu) zamanla dinleyicilerin bu korkusunu giderip onları yeniden manipüle etmenin bir yolunu da buldu; mesela kendisini herkesin önünde konuşmaya alışık olmayan basit bir halk adamı olarak sunmaya çalışıyor, başlangıçta biraz kekeliyor ya da okuduğu yeri kaybediyordu.

Parthenon frizlerine oyulmuş çıplak savaşçılar ideal bir sükunet hissini iletiyorlardı. Hatibin teşhir ettiği sesi aynı sonuca yol açmıyordu: Güçlü hatip etkilediği dinleyiciler arasına çoğunlukla düzensizlik sokuyor, sözleriyle onları ısıtıp kargaşaya sürüklüyordu. Komutanların yargılanması sırasında yaşanan belki de en manidar olay, yurttaşların yedi generalin

idamı lehinde oy kullandıktan sonra hissettikleri öfkeydi. Devletin işlediği cinayetlerde âdet olduğu üzre idamlar gizil bir yerde infaz edildi. Bu akıbet halkı daha başka bir şey yaşama imkanından mahrum bırakıyordu; en fazla öfkeye kapıldıkları iki an savlan dinlemelerine izin verilmeyebileceği duygusunu hissettikleri zaman ve eylemin artık başka bütün savları anlamsızlaştırdığı ertesi gündü. Bu tayin edici andan sonra insanlar kimlerin kendilerini kandırdığı hakkında tartışarak kararlarını geri almaya çalıştılar; adeta eylemdi onları kandırmış olan. Bu Atina demokrasisinde sık karşılaşılan bir örüntüydü: Bir oylama yapılır, sonra iptal edilir, sözleri eyleme tercüme etme konusunda bir kararsızlık ve istikrarsızlık yaşanırdı ki bu örnekte artık bu eylemi geri alma şansı yoktu.

Pnyks'teki siyasi süreç Perikles'in *polis*'te sözlerle eylemlerin bir olduğuna duyduğu inançtan bu denli uzaklaşabiliyordu. Bedendeki güçlü ısı, çıplaklık ve teşhirden duyulan gurur: Bu başat beden imgesi siyasi toplulukta kolektif özdenetim yaratmamıştı. Aslında Atmalılar ne çekiyorsa *hubris'*ten, toplumsal denetimin sınırları ötesine taşan bedensel bir özlemden çekiyorlardı. Thukydides, Atina'nın nüfusu, ekonomisi ve hakları bakımından doğal ölçüsünün ötesinde gelişmesiyle birlikte "savaşı kaçınılmaz kılan şey Atina'nın gücünün artması' ve bunun Sparta'da yarattığı korkuydu," der, Daha incelikli bir gözlemde bulunarak bu *hubris*'in belagatten kaynaklanmış olabileceğini de belirtir. Perikles'in düşünün gerçekleşmiş olduğu, 427 yılına gelindiğinde açıkça görülüyordu; bütün antik dünya sözcüklerin gücü sayesinde şekilden şekle giriyordu. Thukydides kötüleşen savaş koşullarıyla ilgili olarak şunları yazıyordu: "Olayların değişimine ayak uydurmak için sözcüklerin de bildik anlamlarını değiştirmeleri gerekiyordu... ılımlılıktan dem vuran her türlü fikir kişinin *erkek olmadığını* gizleme çabasından başka bir şey değildi; bir sorunu bütün yönleriyle kavrama yeteneği kişinin eyleme hiç mi hiç uygun olmadığı anlamına geliyordu." Belagatin sürükleyiciliği o kadar artmıştı ki "şiddet yanlısı görüşleri olan herkese her zaman güvenilirken bunlara itiraz eden herkes şüpheli hale geliyordu." Sözcüklerin sıcaklığı savaşçıları rasyonel olarak davranmaktan aciz hale getirmişti.

Taşlara şekil vermek insanlara tenlerinin harareti üzerinde bir denetim kurma imkanı verebilir miydi? Akıl yürütme gücü şehrin içinde *inşa* edilebilir miydi? Atinalılar sözcük akışının serbest bırakıldığı mekanın tasarımında bu soruyla yarı başarılı yarı başarısız biçimde cebelleşmişlerdi.

Rasyonel davranmak insanın eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmesini gerektirir. Küçük Bouleuterion’da bir sandalyeye sahip olup oy kullananlar tek tek saptanabiliyor ve kararlarından sorumlu tutulabiliyorlardı. Pnyks'i organize edenler aynı şeyi daha geniş bir siyaset mekanında, tiyatroda yapmaya çalışmışlardı. Tiyatronun açık seçik tasarımı, düzenli basamakları ve geçitleri olan ve yelpaze şeklinde yukarı doğru açılan oturma yerleri seyircilerin diğer insanların konuşmalara verdikleri tepkileri ve ne oy kullandıklarını görmelerini mümkün kılıyordu ki bu da insanın hemen yanındaki birkaç kişiden ötesini görmekte güçlük çekeceği agoranın görsel belirsizliğiyle bir tezat oluşturuyordu.

Üstelik Pnyks'te insanlara belli bir yer tahsis edilmişti, Bu oturma düzeninin nasıl işlediğine dair ayrıntılı bilgiye sahip değiliz; bazı tarihçiler ikna edici bir biçimde insanların Pnyks'te ait oldukları oymağa göre belli yerlere oturduğunu ileri sürmüşlerdir. Başlangıçta şehirde on oymak vardı, bu sayı daha sonra on iki ya da on üçe çıktı; ilk dönemde de sonraki dönemde de Pnyks bunlara tahsis edilen üçgen şeklinde bölümlere ayrılmıştık Her oymak bir üçgeni işgal ediyordu. Pnyks'te oyların oy pusulasıyla verildiği dönemde taştan yapılan bu pusulalar oymaklar ya da *deme*'ler (bir yerel yönetim birimi) tarafından döktürülüyor, her grup pusulalarını taş vazolara atıyordu; daha sonra her bir grup için bu oylar sayılıp ilan ediliyordu.

Bir demokraside sorumluluk ve özdenetim kolektif edimlerdir —halka aittirler. Kleisthenes MÖ 508 yılında Atina'da demokratik reformlar yaptığı zaman, halkın "agorada eşitlik" diye çevirebileceğimiz *isegoria* gücüne sahip olduğunu ilan etmişti. Agoradaki eşitlik de Atinalılar'ın *parrhesia* adını verdikleri konuşma özgürlüğüne yol açmıştı. Ama tek başına bu özgürlük demokrasiye yetemezdi; belagatle insanlara istediğini yaptırma tehlikesine kapı açıyordu, Kleisthenes'in bir başka reformu yurttaş gruplarını aldıkları karardan kolektif olarak sorumlu tutarak bu tehlikeyle savaşmayı amaçlıyordu. Gruplar sözlerin etkisiyle fikirlerini nasıl değiştirirlerse değiştirsinler, sonuçta hangi karara varılırsa ondan hep birlikte sorumlu tutuluyorlardı —belli bir oymak kararın yanlış olduğunu düşünse bile. Karardan sorumluydular çünkü ona yol açan sürece katılmışlardı. Pratikte bu, bir oylamadan sonra topluluğun kimin ne oy kullandığını bilmesinin şehirdeki bir oymağa ya da bir kesime karşı kullanılabileceği anlamına geliyordu; gruba para ya da hizmet verilmeyebiliyor ya da mahkemeye verilebiliyorlardı. Kleisthenes'in

reformu halkın sözel demokrasi sürecinin sorumluluğunu tek tek bireyler olarak değil bir bütün olarak üstlenmesini sağlamayı amaçlıyordu.

Ama tasarımı açısından sözleri takip etmenin ciddiyetini açıkça vurgulayan Pnyks insanları yaralanmaya açık bir konuma sokuyordu. Eylemlerinden ancak hareket etmedikleri takdirde sorumlu olabilirlerdi, ama bu hareketsiz konumda da tek sesin mahkumları haline geliyorlardı. Başat bedensel güç imgesi yurttaşlar arasında birlik yaratmamıştı: Eşitliği, uyumu ve karşılıklı bütünleşmeyi olumlayan cinsellik kodu siyasette yeniden yaratılamamıştı. Bunun yerine yurttaşın siyasi bir duruş takınmış olan bedeni sesin güçlerine çırılçıplak maruz bırakılıyordu; hani bazen birinin savunmasızlığını belirtmek için çıplak deriz ya, o şekilde. Bu siyasi ikilikten Froma Zeitlin'in bahsettiği yerleşik "*pathos*" ortaya çıkıyordu: Tutkunun sıcaklığını pasif bir bedende yaşamanın *pathos'*u.

Burada anlattığım hikaye bir ideal olarak Atina demokrasisinin nasıl başarısız olduğunun hikayesi değil. Daha çok, insanların insan bedenini belli bir biçimde yücelten bir demokraside yaşadıkları çelişki ve gerilimlerin hikayesi. Başat çıplak beden imgesi taşta parçalanıyordu; kendini teşhir eden ses kent mekanı içinde birlik borucu bir güç haline geliyordu.

Bu Atina hikayesi bazen zihin ile beden arasındaki bir bölünmeyle çerçevelenir. Modern, çağda bizler zihin-beden bölünmesini çoğunlukla kuru zihinsel kurguların bedenin duyumsal yaşamını baskı altına alması meselesi olarak görürüz. Ama uygarlığımızın başında sorun tam tersiydi: Beden dünyaya hâkimdi ve insanın Perikles’in Cenaze Söylevi'nde övdüğü söz-eylem birliği yoluyla rasyonel biçimde yaşama gücünü azaltıyordu. Demokratik belagat içinde ifade edildiği şekliyle bedenin harareti insanların tartışırken rasyonel denetimi yitirmelerine yol açıyordu; siyasette sözlerin harareti ise tiyatroda sahip olduğu anlatı mantığından yoksundu. Atinalılar taştan bunu telafi edecek bir tasarım yaratmayı başaramamışlardı; Pnyks'te insanlar eylemlerinden sorumluydular ama onları kontrol edemiyorlardı.

Beden ile zihin arasındaki bu bölünmenin koşullan tarihimizin akışı içinde değişmiş olsa da kökenlerimizdeki bölünmenin kendisi bugüne kadar sürmüştür; bu da tarihimizde "insancın uyumsuz ve uzlaştırılamamış güçlere karşılık geldiğini gösterir. Hristiyanlığın gelişimiyle birlikte bu çatışma zorunlu ve kaçınılmaz, insan denen hayvan da Cennet Bahçesi'nden Düşüş'ü ve sürgün edilişi yüzünden kendisiyle savaş halinde bir hayvan gibi

görünmeye başlayacaktır. Antik dünyada Yunanlılar bu hakikatle başka bir yoldan, kent ritüellerinde yaşadıkları deneyimlerle hesaplaşıyorlardı.

2. KARANLIĞIN ÖRTÜSÜ
Atina'da Ritüelin Sunduğu Korumalar

Parthenon bir tanrıçaya, kentte hüküm süren bir kadına adanmış bir ilahidir. Yine de Perikles Cenaze Söylevi'ni bitirirken şöyle diyordu: "Aranızda bugünlerde dul kalmış olanlara kadınların görevleri hakkında bir iki söz söylemem gerekir belki de. Bütün söyleyeceklerimi kısa bir tavsiyeyle söyleyebilirim." Tavsiye, susmaktı. Perikles diyordu ki: "... bir kadının en büyük zaferi, sizi ister övsünler ister yersinler, erkeklerin en az sizden bahsetmeleridir." Kadınlar şehre döndüklerinde yine gölgede kalmalıydılar. Köleler ve şehre yerleşmiş yabancıların da şehirde konuşma yetkileri yoktu çünkü onların bedenleri de soğuktu.

Perikles Cenaze Söylevi'yle yaşayanlara hitap etmesine rağmen diğer Yunanlılar gibi o da ölülerin ruhlarının da onu dinlediğini düşünüyordu. Ölüler bütün vücut sıcaklıklarını kaybetmişlerdi ama iyi ya da kötü talih getiren kudretli güçler olarak kalmışlardı ve gölgeleri yaşayanlara musallat oluyordu. Soğuk, karanlığın, gölgelerin yuvası olan yeraltının müttefikiydi. Yine de sıcaklıktan ve ışıktan yoksun olmak çaresi olmayan durumlar değildi. Canlı soğuk bedenlerle lanetlenmiş olanlar belli ritüelleri, karanlığın örtüsüyle örtünmüş olan ritüelleri yerine getirerek durumlarını iyileştirmek adına bir şeyler yapabilirlerdi. Bu antik ritüeiler uygarlığımızın kalıcı bir yönünü gösterirler: Ezilenlerin, acı doğanın değiştirilmez bir gerçeğiymiş gibi pasif bir biçimde acı çekmeyi reddetmeleri. Gelgelelim, acı çekmeyi reddetmenin de belli sınırları vardı.

1. SOĞUK BEDENLERİN GÜÇLERİ

Cenaze Söylevi'nde Perikles'in şehrin ritüellerine yalnızca şöyle bir değinip geçmesi ilginçtir. Şöyle der: "Çalışmamız bittiğinde ruhlarımız için her türlü eğlencenin keyfini çıkaracak hale geliriz. Yıl boyunca düzenli olarak çeşitli yarışmalar yapılır, kurbanlar sunulur." Modern bir tarihçinin belirttiği gibi bu "çok pragmatik bir cemaat dini görüşü"dür. Perikles'in

Atinalı hemşehrileri şenlikler takvimini "işten sonra gevşemeye yönelik eğlenceler" olarak değil yurttaşlık yaşamlarının özü gibi görüyorlardı aslında.

Ritüel, hafızayı belli jestleri ve sözleri defalarca tekrarlama yoluyla koruyan statik bir güç gibi görünebilir. Antik dünyada ise eski formlar yeni ihtiyaçları karşılamaya başladıkça ritüeller değişiyordu. Eski tarım toplumunda kadının yerini yücelten ritüeller zaman içinde şehirdeki kadınların üzerinden bedensel lekeyi kaldıracak şekilde değişmişti. Kırsal mitten kentsel ritüele geçiş geçmişin anılarını ihlal etmediği gibi kadınlar da ritüelleri erkeklere karşı isyan etmek amacıyla kullanmıyorlardı. Atina'daki bütün ritüellerin en büyüğü olan Panathenaia erkeklerle kadınları bir araya getirse de sadece kadınların katıldığı başka ritüeller geçmişi değiştirip bugüne taşımayı sağlayan bu gücü daha net bir biçimde ortaya koyuyorlardı. Bunlardan biri olan *Thesmophoria* soğuk kadın bedenine itibar kazandırmayı amaçlıyordu; bir başkası, *Adonia*, Perikles'in Cenaze Söylevi'nde kadınları dışında bıraktığı söz ve arzu güçlerini kadınlara iade ediyordu.

Thesmophoria

Thesmophoria bir bereket ayini olarak başlamıştı. Kadınlar Homeros-öncesi zamanlardan kalan bu ritüeli tohumların ekildiği güz sonlarında yaparlardı. Ayinin koruyucusu toprak tanrıçası Demeter'di. Şenliğin hikayesi Demeter'in ölen kızı Persephone'yi gömmesi ve onun ardından yas tutmasından geliyordu; adı ise ayinde yapılan temel etkinlikten, toprağın üzerine bir şeyler yaymaktan (Yunanca'da *thesmoi* "yaymak" demektir) geliyordu. Kadınlar Thesmophoria'ya Yunan mitolojisinde kutsal hayvanlar olarak görülen domuzların işin içine karıştığı ritüel bir edimle hazırlanıyorlardı. Her bahar sonunda kesilmiş domuzlan toprağa kazılmış çukurlara, yani *megara*'lara atıyorlardı; ölü hayvanlar burada çürümeye terk ediliyordu. Demeter onuruna yapılan bu bahar şenliği *(Skirophoria)* doğrudan doğruya toprağın bereketini artırmanın simgesi rolünü oynuyordu. Demeter'in Elevsis'deki tapınağı Atina'nın dışında yer alıyordu. Sonbaharda Atina'da yapılan Thesmophoria toprağın bereketini artıran bu basit edimi bir kent deneyimine dönüştürüyordu.

Üç gün süren Thesmophoria'nın ilk gününde kadınlar hâlâ tam kurumamış domuz leşlerinin bulunduğu çukurlara gidip leşlere tahıl tohumları atıyorlardı. Bu gün bir "gitme" *{kathodos)* ve "kalkma" *(anodos)* günüydü, çünkü kadınlar mağaradan kalkıp özel kulübelere giriyor ve

burada toprağın üzerinde oturup uyuyorlardı. İkinci gün Persephone'nin ölümü anısına oruç tutuyorlardı; küfredip beddualar ederek yas tutuyorlardı. Üçüncü gün tahıl dolu domuz yavrusu leşleri yerlerinden çıkarılıyor ve bu berbat kokulu lapa daha sonra kutsal bir gübre olarak toprağa gömülüyordu.

Thesmophoria Perikles dönemi Yunanlıları'nın bildiği şekliyle Demeter'in hikayesini, bir ölüm ve yeniden doğum hikayesini, kendi kızını toprağa veren (ritüelde domuz yavrularının kesilip gömülmesi bunun paraleliydi) tanrıçanın hikayesini temsil ediyor gibiydi. Ama Atina'da uygulanan ritüel özgün, tarımsal miti değiştirmişti. Bereket/doğurganlık ile kısırlık/verimsizlik arasında bir karşıtlık kurmak yerine Thesmophoria doğurganlığın karşısına cinsel ilişkiden kaçınmayı koyuyordu. Kadınlar şenlik sırasında cinsel ilişkiden kaçındıkları gibi Thesmophoria'dan önceki üç gün boyunca da kocalarıyla yatmıyorlardı. Böylece ritüel ölü bedeniyle toprağı besleyen bir kızın yasının tutulmasından özdenetim teması etrafında organize edilen bir dramaya dönüşmüştü.

Klasik çağ uzmanı Jean-Pierre Vernant'dan düşündürücü bir pasaj, Atina'da uygulandığı şekliyle ritüeli şöyle anlatır:

> Tohum ekme zamanı evlilik için elverişli dönemin başlangıcını işaret eder; evli kadınlar, anneler meşru kızlarının eşlik ettiği yurttaşlar sıfatıyla kocalarından geçici olarak ayrıldıkları resmi bir tören yaparlar; sessizlik, oruç ve cinsel ilişkiden imtina; hareketsiz bir konum alıp yere çömelirler; yeraltındaki *megara*'ya inip tohumlarla karıştırılacak bereket tılsımları toplarlar; ortalığa hafif mide bulandıran bir koku hâkimdir ve etrafta güzel kokulu bitkiler yerine söğüt dalı demetleri vardır çünkü söğüt anti-afrodizyak nitelikleri olan bir bitkidir.

Ayin esnasında arzu körelten söğütün kokusu tıpkı kadınların yere çömeldikleri kulübelerin kötü kokusu ve karanlığı gibi önemli bir rol oynuyordu. Kadınların bedenleri hareketsiz ve soğuk, neredeyse cansız bir hal alıyordu. Bu ürpertici, pasif durumda ritüel onları dönüştürmeye başlıyordu: Demeter'in yasının hikayesini ete kemiğe büründüren muteber bedenler haline geliyorlardı.

Demeter miti kadınları toprakla irtibatlandırırken Atina'da yapılan Thesmophoria ritüeli de kadınları birbirine bağlıyordu. Bu yeni bağ Thesmophoria'nın resmi organizasyonunda ortaya çıkıyordu; ritüel görevlileri kadınların kendileri tarafından seçiliyorlardı. Sarah Pomeroy

şöyle yazıyor: "Erkekler işin içine ancak eğer zenginseler karıları adına bir vergi ödeme kabilinden, şenliğin maliyetini karşılamak zorunda kalarak katılıyorlardı." Üstelik Vernant'ın dediği gibi, kadınlar bunu yapmak için erkekler dünyasından çekilseler de ayini yurttaş” sıfatıyla yapıyorlardı. Leş ve tahıl dolu kulübelerinden çıkıp kendilerini dışarıda bekleyen kocalarına ancak üçüncü günün sonunda dönüyorlardı. Topraktaki karanlığın pelerini, çukurların soğuğu, ölümün yakınlığı kadın bedenlerinin statüsünü dönüştürüyordu. Kadınlar Thesmophoria boyunca karanlığın içinde bir yolculuk yapıp itibarları olumlanmış vaziyette ışığa çıkıyorlardı.

Kırdan kente geçerken yaşanan değişim başka birçok ritüel üzerine de damgasını vurmuştu tabii ki, çünkü kentteki şenliklerin takvimi aslında kır hayatına, mevsimlerin döngüsüne ve çiftçiliğe bağlıydı. Ama Demeter mitinin kent ritüeline dönüşmesinin, Atina'da gerçekleştiği özel yer sayesinde, kadınlar için özel bir anlamı vardı. Eldeki bazı parçalı verilerden ritüelin ilk zamanlarında domuz yavrularının öldürüldükten sonra doğal mağaralara bırakıldığı anlaşılıyor.

Kent arkeologu Homer Thompson bu Neolitik ayinin şehirde nerede yapıldığını belirlemiştir. Çukurlar ve kulübeler Pnyks tepesinde, erkeklerin Ekklesia'da oturdukları sıraların arkasında açılıp yapılıyordu. Böylece kadınlar ritüel yoluyla Atina'da, erkeklerin işgal ettiği iktidar mekanının yakınlarında kendilerine bir yurttaşlık alanı kurmuş oluyorlardı.

Thesmophoria'da meydana gelen değişimlere verilen teknik isim, Yunancada belagat araçlarından biri için kullanılan sözcük olan "metonimi"ydi. Metonimi/düzdeğişmece bir sözcüğün yerine bir başkasını ikame eder; mesela konuşmacının ya da yazarın yaratmak istediği etkiye bağlı olarak denizcilere köpekbalıkları ya da martılar denmesinde olduğu gibi. Bu ikamelerin her biri bir açıklamadır: Bir denizciye köpekbalığı dediğimizde hemen onun hareketlerinin kötü niyetli olduğunu açıklamış oluruz; martı dediğimizde ise denizin kargaşası üzerinde bir martı gibi yükselme cesaretine sahip olduğunu açıklamış oluruz. Metonimi özgün anlamın üzerine bir örtü atarak onu çağrışım yoluyla dönüştürür. Şairin cephaneliği içindeki bütün silahlar arasında bir sözcüğün anlamını kökeninden gittikçe uzaklaştırarak dili en çok değiştiren metonimidir.

Thesmophoria'nın üç günü boyunca —domuz pisliği ve söğüt kokan, yere çömelen— kadınlar metoniminin gücü sayesinde ritüel dönüşümü yaşıyorlardı. İkinci güne gelindiğinde, "soğuk" ve "pasif' dışarıda olduğu gibi zayıflık ve aşağı oluş anlamına değil özdisiplin ve sebat anlamına

gelmeye başlıyordu. Bu değişimler kadınların dışarı çıktığı üçüncü gün zirveye çıkıyordu. Kadınlar erkekler gibi olmamışlardı. Erkeklerin bilemeyeceği, onların gözünde her zaman esrarlı kalacak bir ritüelde dönüşmüş, bir şekilde itibar kazanmış örtülü bedenler üzerinde ışık parıldıyordu.

Bir şairin sözlerinin tersine ritüeldeki metonomiler bu tür değişimleri gerçekleştirmek için mekandan yararlanırlar. Bu mekanlar ritüelin büyülü döngüsü içine adım atmış olan bedenlerin durumunu değiştirir. İşte Thesmophoria'da böyle bir değişim gerçekleşiyor, ritüelin soğuk ve karanlık çukuru Perikles'in dikkat çekmeden yaşamayı salık verdiği soğuk bedenlere yeni bir yurttaşlık değeri kazandırıyordu. Kulübelerin şekli söğüt dumanlarını yoğunlaştırıyor, bu da arzularını körelterek kadınların bu dönüşümden geçmelerine yardımcı oluyordu. Kulübelerin kent mekanı içindeki yeri, bu itibar kazandırıcı mekanın erkeklerin yurttaşlar sıfatıyla yönetim faaliyetlerini yürüttükleri yere yakınlığını vurguluyordu.

Adonia

Adonia şenlikleri ölümle bağlantılı tarımsal ayinlerdi. Bunların kentteki dönüşümleri ev mekanı içinde gerçekleşmişti. Yunan kadınları, sözde fizyolojik kusurları yüzünden evlere kapatılmışlardı. Yunanlı tarihçi Herodotos kendi uygarlığının böyle yapmasının akla yatkınlığının karşısına Mısırlılar'ın garipliğini koyuyor ve şöyle diyordu: "Mısırlılar âdet ve tavırlarında insanlığın normal uygulamalarını tersine çevirmiş gibi görünüyorlar. Mesela kadınlar pazara gidip ticaret yaparken erkekler evde kalıp dokuma işleri yapıyorlar." Ksenofon'un *Oikonomikos*'unda bir koca karısına "senin işin evde oturmak olacak" diyerek tembihte bulunur.

Antik Yunan evlerinin yüksek duvarları ve çok az penceresi vardı; keseleri müsait olanların evlerinde odalar bir iç avlunun etrafında sıralanıyordu. Evin içinde klasik Müslüman evinin haremlik-selamlık sistemine benzer bir sistem egemen durumdaydı. Evli kadınlar konukların ağırlandığı oda olan *andron*da asla görünmezlerdi. *Andron*'da verilen içkili davetlerde sadece kadın köleler, fahişeler ve yabancı kadınlar görünürdü. Evli kadınlar ve kız çocukları *gunaikeion* diye bilinen oda ya da odalarda otururlardı; eğer hanenin hali vakti yerindeyse ikinci katta yaşarlardı ki bu sokağın avluya yapabileceği günlük müdahalelerden daha da uzaklaşmak anlamına geliyordu.

Adonia, kadınların hane içinde bir yerlere çekilmesini gerektiren bu kuralı dönüştürüyordu. Bunu da koku deneyimi sayesinde yapıyordu. Yunanlılar bitkilerin ve baharatların kokularının son derece yüklü duyumlar oluşturduklarını, hatta düpedüz cinsel özgürlük ya da kısıtlama atmosferleri yarattıklarını düşünürlerdi. Modern biyolojide hayvani kokular için kullanılan "feromon" terimi, Yunanca'da "taşımak" anlamına gelen *pherein* ve "uyarmak, heyecan vermek" anlamına gelen *hormon* sözcüklerinden gelir. Thesmophoria'da kulübelere bir anti-feromon olan söğüt kokusu, arzuyu köreltttiği varsayılan bir koku hâkimdi; oysa Adonia'da arzuyu uyardığı düşünülen kokulu baharatlardan yararlanılıyordu. "Thesmophoria ile Adonia arasındaki karşıtlık," diye yazar antropolog Marcel Detienne, "Büyük Perhiz ile onun Arifesi arasındaki karşıtlık gibidir". Adonia'da kadının cinsel arzusu kutlanıyordu; bu tatlı kokulu, sarhoş ve müstehcen koku şenliği kadınların evin tuhaf ve normalde kullanılmayan bir mekanında, çatıda arzularından bahsetmelerine imkan veriyordu.

Adonia, tanrı Adonis etrafındaki mitolojik hikayelerden kaynaklanıyordu. Adonis Yunan erkeklik tahayyülünün bir ucunda duruyordu; öbür uçta ise örnek savaşçı Herakles vardı. Homeros'un *Odysseia*'da söylediğine göre Herakles "yiyip içmekten hiç vazgeçmeyen oburluğu"yla ünlüydü. Cinsel açlığı da oburluğuyla boy ölçüşüyordu; *Lysistrata*'da azmış bir koca "aletim yemeğe davet edilmiş Herakles oldu mübarek," diye bağırır. Herakles yetmiş iki oğul ve bir kız babası olmakla ünlüydü, Oysa zarif Adonis ne obur ne de *azgındı*. Herakles'in tersine bir çocuk babası olamadan, ergenliğinin son demlerinde bir yaban domuzunun saldırısına uğrayarak ölmüştü. Herakles'le arasındaki en büyük fark da Adonis'in kadınların bedenleri üzerinde kendi şehvetini doyurmak yerine onlara haz vermesiydi. Adonis Yunanca'da duyumsal haz için kullanılan sözcükle bir *hedone* adamıydı ve o öldüğünde Afrodit bir kadın âşığı olarak Adonis'in yasını tutmuştu.

Adonia ritüelinde Atinalı kadınlar bu mitten yola çıkarak kadınlara haz vermeyi bilen bir gencin ölümüne ağıt yakıyorlardı. Her temmuz onun adına yapılan şenlikten bir hafta önce kadınlar evlerinin çatılarındaki küçük saksılara marul tohumları —bu tohumlar çabuk filizlenir— ekiyorlardı; kadınlar ilk yeşil sürgünler görünene kadar saksıları özenle sulayıp gübreliyorlardı. Ama o andan sonra bakımı kesiyorlardı. Filizler ölmeye başladığında şenliğin başlama zamanı gelmiş oluyordu. Artık çatılardaki

saksılara "Adonis'in bahçeleri” deniyor, solan bitkiler onun ölümünü yansıtıyorlardı.

Ritüelin mitte anlatılan hikayeyi yakından takip etmesi beklenebilir; gerçekten de, Temmuz kavurucu güneşin çıktığı ay olduğu için seçilen bu zaman solup giden bahçenin simgeciliğini pekiştiriyor gibiydi. Ama Atina'nın kadınları sadece ismen cenaze denebilecek bir şenlik düzenliyorlardı. Yas tutmak yerine bütün gece uyumadan dans ediyor, içki içiyor ve şarkılar söylüyorlardı. Kendilerini cinsel olarak uyarmak amacıyla mür topçukları ve başka baharatlar yakıyorlardı (Adonis mür perisi Myrrha’nın oğluydu). Şenlik açık saçık şakalar ve sınır tanımaz seksle nam salmıştı: Birkaç yüzyıl sonraya ait kurmaca bir Roma metninde bir kibar fahişe bir arkadaşına şöyle yazıyordu: "Thessala'nın sevgilisinin evinde bir şölen düzenleyip [Adonia’yı] kutlayacağız... Bir küçük bahçe ve bir heykelcik getirmeyi unutma. Öpücüklere boğduğun Adonis'ini [anlaşılan bir dildodan bahsediliyordu] de getir. Sevgililerimizle beraber sarhoş olacağız."

Kadınların küçük "Adonis bahçelerine ektikleri bitkiler bile şenliğin bu cinsel boyutunu doğruluyordu. Şair Sappho, Afrodit’in Adonis’i yaban domuzunun boynuzuyla yaralandıktan sonra bir marul tarlasına yatırdığını yazar; bu imge bize acayip görünse de marulun etkili bir anti-afrodizyak olduğunu düşünen Yunanlılar için çok anlamlıydı. Dioskorides şöyle yazıyordu: "Marul suyu ıslak rüyalar görenler için faydalıdır ve erkeğin kafasını sevişme konusundan uzaklaştırır." Antik edebiyatta marul bir iktidarsızlık, daha genelde de ölümcül bir "cansızlık" simgesi olarak kullanılıyordu. Hatta gölgeler diyarında yetişip ölü anneler tarafından yenen bir sebze olduğu düşünülüyordu. Adonia sırasında kadınlar kutlamaya toprak saksılar içindeki marul sararıp solduğu ve kuruduğu zaman başlıyorlardı. Yani sularının cinsel arzuyu kuruttuğu varsayılan bir bitki öldüğü zaman kutlamaya başlıyorlardı.

Adonia kadınların hayatında normalde gerçekleştirilemeyen arzuların kutlanmasıymış gibi görünüyor. Bu cinsel mahrumiyet erkeklerin ileride yurttaş olacak oğlanlara düşkünlüğünden kaynaklanmıyordu; böyle bir şey söylemek modern homoseksüellik anlayışını model almak, sanki bir erotik arzu diğerini dışlıyormuş gibi düşünmek olur. Hukukçu Eva Cantarella’nın belirttiği gibi "kadınların gerçek rakipleri ... kocalarını kandırıp onları boşanmaya sürükleyecek diğer 'saygın kadınlardı". Adonia’nın bitkileri ve baharatları kadınların daha temel bir sorunla, kadınların arzularının erkeklerin iradesine tabiyet olgusundan ayrılamaması sorunuyla

hesaplaşmalarına yardımcı oluyorlardı. Adonia’nın güzel kokuları onlara bu tabiyetten kurtulup nefes alacak bir alan sağlıyordu,

Thesmophoria gibi Adonia da tarımsal bir ayini bir kent deneyimine dönüştürüyordu. Antik mit, ölmekte olan Adonis'in kanı toprağa düştüğü için ölümün verdiği hazzı toprağın bereketiyle birleştiriyordu; bu da toprağın besleyiciliğini insan ıstırabından aldığı anlamına geliyordu. Kent ritüelinde toprağın kuruması ve bitkilerinin solması duyumsal bedeni hayata geri döndürüyordu. Kadınlar eski bir ayini bu amaca hizmet eder hale getirmek için evlerinin mekanını dönüştürüyorlardı.

Adonia ile yıl boyu evin çatısının altında, *andron*'da yapılan erkek şenlikleri *(Symposia)* arasında önemli farklar vardı. Orta halli bir evde genelde kare şeklinde olan bu odanın yan duvarlarında üç sedir, bir uçta da bir sedir vardı; burada on dört kişi uzanabilir, yiyip içerek erkek ve kadın fahişelerle oynaşabilirdi. Symposion erkeklere kendilerini bırakma, "bir bütün olarak *polis* içindeki (ölçülü âdetlere) taban tabana zıt" kaba saba eğlencelere dalma fırsatı sunuyordu. I. E. Rossi'ye göre Symposion "başlı başına seyirlik bir olay"dı çünkü erkekler içiyor, birileriyle kırıştırıyor, konuşuyor, övünüyorlardı ama bu gösteride dışarının bedensel davranış uzlaşımlarından biri korunuyordu. Tıpkı gimnazyumda olduğu gibi Symposion'da da erkekler arasında kurulan bağ rekabetle yoğrulmuş durumdaydı. Erkekler şölen sırasında maharetlerini sergileyebilmek için önceden şiirler, şakalar ve kendilerini öven hikayeler hazırlıyorlardı. Rekabet ile yoldaşlık arasındaki denge bazen kontrolden çıkıyor ve symposion yozlaşıp şiddetli bir ağız dalaşına dönüşüyordu.

Yukarıda, çatıda, Adonia sırasında da aynı ölçüde şehvet vardı ama kadınlar birbirleriyle rekabet etmiyorlardı; önceden şaka hazırlayan yoktu. Adonia’da Symposion’a damgasını vuran mahremiyet ve dışlayıcılıktan kaçınılıyordu. Kadınlar mahalleden mahalleye geziyor, karanlıkta yukarlarda bir yerlerden kendilerini çağıran sesler duyuyor, merdivenle çatılara tırmanıp yabancılarla buluşuyorlardı. Antik şehirde çatı katları çoğunlukla boş olurdu. Üstelik bu şenlik geceleyin, hiçbir sokak ışığının olmadığı meskun bölgelerde yapılıyordu. Hâkim mekanlar —agora, gimnazyum, Akropolis ve Pnyks— günışığına açık mekanlardı. Adonia sırasında çatı katlarında yakılan bir iki mum değil aşağıdaki sokağı, insanın yanında oturanları bile görmesini güçleştiriyordu. Yani ev mekanı içinde gerçekleşen dönüşümün üzerine karanlığın örtüsünü seriyordu. Karanlıkta kahkahayla dolan çatı anonim bir dostluk yurdu haline geliyordu.

Kadınlar karanlığın örtüsü altında, işte bu mekanda konuşma güçlerini yeniden ele geçiriyor, arzularını dillendiriyorlardı. Nasıl Thesmophoria soğuk imgelerini dönüştürüyorsa Adonia da sıcaklık imgelerini dönüştürüyordu; güneşin sıcaklığına maruz kalmak marullarının yapraklarını öldürürken karanlık kadınları özgürleştiriyordu.

Yakın dönemlere kadar araştırmacılar kadınların erkeklerden özerk haz almak amacıyla bir araya geldiklerinde birbirlerini cinsel bakımdan uyarmış olmaları gerektiğini varsayarak Adonia'nın bir lezbiyen ayini olduğunu düşünüyorlardı. Adonia'dan bahsedilirken çoğunlukla Sappho'nun yazdığı şu ünlü aşk şiiri alıntılanıyordu:

> *Çünkü sana bir an baktığımda, artık konuşmam imkansızlaşıyor; dilim tutuldu, tenimin altına ince bir ateş sızdı, gözlerim hiçbir şey görmüyor, kulaklarım uğulduyor, her yanımı ter basıyor, bütün vücudumu bir titreme alıyor, çimenden daha yeşil bir hal alıyorum; ölmeme ramak kalmış gibi geliyor bana.*

Ama Adonia artık daha karmaşık bir olay gibi görülüyor: Cinsel tercihlerin karışımı ne olursa olsun ritüel Sappho'nun şiirlerinin dokunaklı yoğunluğundan yoksundu, çünkü bu derin ve devamlılığı olan bir erotik bağ kurmaya değil karanlıktaki yabancılar arasında geçici hazlar yaşamaya vesile olan bir olaydı.

Şehir Adonia'yı resmen kabullenmiyordu; şehir tarafından programlanan, denetlenen ve finanse edilen diğer çoğu şenliğin aksine Adonia resmi takvimde yer almıyordu. Duygusal bakımdan kendiliğinden olduğu kadar organizasyon bakımından gayri resmi olan bir şenlikti Adonia. Ayrıca, bekleneceği üzre erkekleri rahatsız ediyordu. Dönemin yazarları, mesela *Lysistrata*'da Aristophanes olayın yarattığı gürültü, şamata ve ayyaşlıkla alay ediyor, alışılmış sessizliklerinden ayrılan kadınlara horgörüyle bakıyordu. Ama Adonia aleyhindeki en etkili suçlama *Phaedrus*'ta Platon tarafından yapılmıştı. Platon Sokrates'e şunları söyletir:

> Şimdi söyleyin bana. Aklı başında bir çiftçi değer verdiği ve ürün almak istediği bir tohumu götürüp de yaz ortasında ciddi ciddi Adonis bahçelerine eker ve onun sekiz gün içinde bütün devranını tamamladığını görmekten haz alır mı? Böyle bir şey yapsa bile bunu sadece oyalanmak için, eğlence olsun diye yapmaz mı? Ama ciddi davrandığında gerçek ziraat ilkelerini izleyecek ve tohumunu

> ona uyan toprağa ekecek, ektiği şey de sekiz ay sonra olgunlaştığında gayet memnun olacaktır.

Platon, Adonia'da, toprağın beslenmesinden bahseden antik ziraat hikayesinin tersine geçici hazzın kısırlığının açığa çıktığını görüyordu. Tek başına arzu kısırdır.

Platon'a karşı şu söylenebilir: Adonia kadınlara arzunun dilini geri veriyorduysa da bunu belli bir biçimde yapıyordu. Thesmophoria gibi bu ritüel de şairin araçlarından birini sözel değil mekansal form içinde kullanıyordu. Adonia metaforun güçlerine dayalıydı. Bir metafor, "gül parmaklı şafak" ifadesinde olduğu gibi, ayrı şeyleri tek bir imge içinde bir araya getirir. Böyle bir metaforda bütünün anlamı parçalarınkilerden fazladır. Metafor metonimiden farklı işler: Bir metonimide "denizci” çeşitli sözcüklerle —köpekbalığı, martı, yunusbalığı, albatros— ikame edilebilir, ama ”gül parmaklar” ”şafak”la bir kez bir araya getirildi mi onu oluşturan parçaların, şafak ve parmakların arasında kurulan bir analojiden daha geniş bir karakter kazanırlar. Üstelik güçlü metaforlar düzanlama tercüme edilmeye direnirler. Eğer ”gül parmaklı şafak” günbatımında gökyüzünde tonoz şeklinde, pembe renkli bulutların çıktığı anlamına geliyor derseniz imgenin çağrıştırıcılığını kaybedersiniz; şair açıklandığı an ölen bir imge yaratmıştır.

Adonia ritüelinde metaforu işleten mekandır. Normalde kadının cinselliğini doğurganlık ve çocuğu karnında taşıması meşrulaştırır. Bir kişinin temmuz ayında geceleyin bir çatıda, etrafı ölü bitkilerle çevrili bir halde mahrem arzuları hakkında yabancılarla konuşmakta kendini özgür hissetmesi biraz gariptir; işte bu alakasız unsurları birleştirmek metaforun mekansal gücüydü. Bir "metafor mekanı" bir ritüelde, insanların alakasız unsurları birleştirebildikleri bir yere karşılık gelir. Bunu da kendilerini açıklayarak değil bedenlerini kullanarak yaparlar. Adonia’da dans ve içki şikâyetin ya da Atina'daki kadınların durumunu analiz etmenin yerini alır. Bu da Aristophanes ile Platon'un Adonia hakkındaki fikirlerinde görülen belli bir şaşkınlığı, olup bitenleri anlamlandırmaktan aciz kalmalarını açıklar; çatı katı ayinleri analitik muhakemeye meydan okur.

Klasik çağ uzmanı John Winkler, akılda tutmaya değer bir tabirle, Adonia'ya "ezilenlerin kahkahası" adını verir. Ama bu ritüel erkeğin evet dediği şeye hayır diyor değildi. Kadınları agorayı, Pnyks'i ve diğer erkek mevzilerini bir geceliğine müsadere etmeye kışkırtmıyordu. Çatı isyanın

başladığı yer değildi. Daha çok, kadınların onlara şehrin hâkim düzeninin dayattığı koşullardan geçici olarak ve bedensel anlamda dışarı çıktıkları bir mekandı. Adonia kocalar ya da *polis*'in muhafızları tarafından kolaylıkla bastırılabilirdi ama hiçbir kamu gücü kadınların bu ayine katılmasını önlemeye çalışmadı; belki bu da dolaysız bir mukabeleyi davet edemeyecek kadar garip olan bir şenlik çerçevesinde metaforun verdiği bir armağandı, Thesmophoria şehrin surları içindeki soğuk bedenlere meşruiyet veriyorsa Adonia da bu surların ağırlığını birkaç gece için kaldırıyordu.

Logos* ve *mythos

Bu iki antik şenlik basit bir toplumsal hakikati örnekler: Ritüel sağaltır. Ritüel, ezilenlerin —kadınların olduğu kadar erkeklerin de— normalde toplumda maruz kaldıkları aşağılama ve horgörülere tepki verme biçimlerinden biridir; ritüeller daha genelde yaşamanın ve ölmenin getirdiği acıları daha katlanılabilir hale getirebilirler. Ritüel bir *toplumsal* form oluşturur; insanlar bu form içinde, reddedilmeyle pasif kurbanlar olarak değil aktif failler olarak başa çıkmaya çalışırlar.

Gelgelelim Batı uygarlığı ritüelin sahip olduğu bu güçlerle ikircikli bir ilişki kurmuştur. Akıl ve bilim insan ıstırabı karşısında zafer kazanma vaadinde bulunageldi bugüne kadar: ritüelin yaptığı gibi bu acıyla aktif olarak ilgilenme değil ona karşı zafer kazanma. Kültürümüzü biçimlemiş olan türden akıl, ritüelin temellerinden, içerdiği metonimi ve metaforlardan, mantıksal bir gerekçeyi ya da açıklamayı reddeden bedensel pratiklerinden şüphe duydu hep.

Batı'nın akılla ritüel arasında kurduğu bu ikircikli ilişki antik dünyada biçimlenmiştir. Bu ilişki Yunanlılar'ın *logos* ile *mythos* arasında yaptıkları ayrımda ortaya çıktı. Din tarihçisi Walter Burkert bu karşıtlığı şöyle özetler:

> *Logos'a* karşı *mythos*: "bir araya getirmek" anlamına gelen *legein* sözcüğünden gelen *logos* tek tek veri parçalarını, doğrulanabilir olgu parçalarını bir araya getirir: *logon didonai*, size eleştirel ve şüpheci gözlerle bakan bir izleyici önünde açıklamada bulunmak demektir. *Mythos* ise sorumluluk kabul etmeden bir hikaye anlatır: *ouk emos ho mythos*, bu benim hikayem değil, başka bir yerde duydum.

Logos'un dili şeyleri birbirine bağlar. *Logon didonai* bağlantılar kuran kişiye sahne hazırlar: Ortada akıl yürüten kişiyi yargılayan bir izleyici kitlesi vardır ve bunlar şüphecidir. *Logos* saf olmayabilir; komutanlar

hakkında yapılan tartışmada olduğu gibi bir konuşmacı tek tek olgular, kişiler ya da olaylar hakkında çizdiği tablolarla sempati ve özdeşleşme hisleri uyandırabilir. Bu imgeler birbiri ardına gelir, sözden tablolar birbirine bağlanır ama yine de saf tümdengelimsel analizin incelemesi karşısında tutunamazlar.

Gelgelelim *logos*'un bütün biçimlerinde konuşmacı sözleriyle özdeşleştirilir; sözler ona aittir ve o bu sözlerden sorumludur. Yunan siyasi düşüncesi demokrasi fikirlerini *logos*'un çeşitli veçhelerini etrafında şekillendirmiştir. İlk olarak Kleisthenes'in dile getirdiği haliyle ifade ve tartışma özgürlüğü ancak insanlar sözlerinin sorumluluğunu üstlendikleri takdirde anlamlıdır; aksi takdirde tartışma içeriksizdir, sözlerin önemi yoktur. Pnyks'te *logos* bu şekilde mekansal olarak işletiliyordu; bir konuşmayı kimin alkışladığını kimin onunla alay ettiğini görüp işitebiliyor ve bu kişilerin nasıl ne oy kullandıklarına bakabiliyordunuz.

Mythos' ta konuşmacı sözlerinden sorumlu değildir. Mitin dili bundan ziyade Yunanca'daki "Bu benim hikayem değil, başka yerde duydum" sözünün cisimleştirdiği inanca dayalıdır. Mitlerin çoğu, özellikle de Yunan mitleri sihirli varlıkların ya da tanrıların yapıp ettikleriyle ilgilidir; o yüzden bu hikayeleri onları başkalarına anlatan insanların değil tanrıların biçimlendirmiş olduğunu düşünmek mantıklıdır. Nitekim birinin anlattığı bir miti dinleyen kitle anlatıcı karşısında siyasi meclisteki bir konuşmacıya, sözlerinin doğru olduğunu iddia eden bir konuşmacıya karşı besleyebileceği şüpheleri duymayacaktır. Antropolog Meyer Fortas bir keresinde mitten bu şekilde, "toplumsal bağın onaylanması" olarak bahsetmiştir. Aristoteles'in de tiyatroyu "şüphenin iradi olarak askıya alınması" olarak tanımladığı herkesin malumudur; ilk tiyatro oyunlarının kaynağı olan mit, bu önermenin gerçek bağlamını oluşturur. *Mythos* sözlere, sözlerin ta kendisine inanmakla ilgili bir şeydir.

Logos ile *mythos* arasındaki ayrım acı bir ders verir. İnsanların sorumluluğunu üstlendikleri sözler savuşturulması ve manipüle edilmesi gereken karşılıklı bir güvensizlik ve şüphe yaratır. Bu acı hakikat Kleisthenes'in insanların konuşmakta özgür ve söylediklerinden sorumlu olmaları gerektiği inancını korkunç bir biçimde aydınlatır. Demokrasi karşılıklı güvensizlik siyasetiyle uğraşır. Konuşmacıların sorumlu görünmedikleri sözler bir güven bağı yaratır. Hakikat ancak mitin etkisi altındaki, konuşmacıların kendilerine dışsal olan bir dilin etkisi altındaki insanlar tarafından yaratılır, tıpkı Pnyks'teki kulübelerde Demeter'e ve Atina

evlerinin çatılarında Adonis’e söylenen şükran türkülerinde olduğu gibi. Her iki yerin üzerine atılan karanlık örtüsü bu sözlerin gayri şahsi, güvenilir karakterini pekiştirmiştir çünkü tekil konuşmacı kolayca görülemiyordu — sözler karanlıktan çıkıp geliyordu. Ritüel mekanları büyülü karşılıklı olumlama alanları yaratıyordu. *Mythos*'un bütün bu güçleri kutlayan bedeni etkiliyor, ona yeni bir değer yüklüyordu. Ritüelde sözler bedensel jestler tarafından ikmal ediliyordu; Dans etme, çömelme ya da birlikte içme karşılıklı güvenin göstergeleri haline geliyor, edimleri birbirine derinden bağlıyordu. Çıplak teşhirin yarattığı hayran-lık ve şüphe karışımının tersine ritüel bireylerin şehirde birbirleri hakkında besleyebilecekleri şüphelerin üzerine karanlığın örtüsünü örtüyordu.

Böylece Atina kültürü birbirine paralel karşıtlıklar oluşturuyordu: Sıcak bedenlere karşı soğuk bedenler; çıplak erkeklere karşı giyinik kadınlar; aydınlık, "açıkhava" mekanlarına karşı çukur ve geceleyin çatının karanlığı; *logos didonai*'nin meydan okuyucu teşhirine karşı *mythos*'un sağaltıcı örtüsü; tam da sözlerinin sahip olduğu güç yüzünden çoğunlukla özdenetimini kaybeden iktidarın bedenine karşı ritüel içinde birleşen (bu bağı dile getirmek, gerekçelendirmek ya da açıklamak mümkün olmasa da) ezilen bedenler.

Ama Thukydides, en azından kendi bildiği Atina'da bu şekilde kutlama yapmamıza izin vermeyecektir. Aklın ritüelden şüphelenmek için nedenleri vardır, çünkü ritüel de insanları birbirlerine bağlarken kendi ölümcül hatasını işler. Thukydides ritüelin Atinalılar'a büyük bir kamusal felaket anında *niçin* acı çektiklerine dair yeterli bir kavrayış kazandırmamış olduğunu göstermiştir; bu kavrayışın olmaması ise birlikte sürdürülen hayatın dağılmasına yol açıyordu.

2. ACI ÇEKEN BEDEN

Perikles'in Cenaze Söylevi Thukydides'in *Tarih*'inin bir bölümünün sonudur; bir sonraki bölümde MÖ 430 yılının kış ve bahar aylarında Atina'da yaşanan büyük bir salgın anlatılır. Salgının etkisiyle insanlar Cenaze Söylevi'nde ifade eden parıltılı özgüvenle çelişen şekillerde davrandılar: Demokrasi kurumları çöktü, hasta bedenler şehirdeki ritüel bağlarını kopardı ve Perikles'in kendisi ortadan kaldırıldı.

Antik Atina'nın doktorları büyük bir kolera salgınıyla nasıl baş edileceğini bilmiyorlardı; Thukydides salgının bedensel semptomlarını hayret ve dehşet hisleriyle anlatır:

> *Gözleri kızarıp yanıyordu; boğaz ve dillerinde kanama vardı ve nefesleri gayri tabii, nahoş bir hal almıştı... öğürme nöbetleri şiddetli kasılmalar yaratıyordu... etrafta gömülmemiş bir sürü ceset olmasına rağmen normalde insan eti yiyen kuşlar ve hayvanlar ya onlara yaklaşmıyor ya da etin tadına bakacak olurlarsa kendileri de ölüyorlardı.*

Salgın, ölümün kutsiyetine saygı gösteren ritüelleri ortadan kaldırarak ilk ve en ölümcül darbeyi şehrin toplumsal dokusuna indirmişti. Yunanlılar birbirlerinin ölülerine saygısızlık yapmaya başlamışlardı: "Ölüleri yakmak amacıyla başkaları tarafından hazırlanmış olan odun yığınlarına onlardan önce gelip kendi ölülerini yerleştiriyor ve yığını ateşe veriyorlardı; ya da yanmakta olan bir yığınla karşılaşınca başka bir yığının üzerinde bulunan kendi ölülerini oraya atıp gidiyorlardı." Bazı insanların onurlu davranarak hastalara bakmış ve böylece hastalık kapmış olmalarına rağmen "...felaket o kadar büyüktü ki bundan sonra başlarına ne geleceğini bilmeyen insanlar dinin hiçbir kuralını umursamaz olmuşlardı".

Ritüel hastalandıktan sonra salgın siyasete de sıçradı. "Kimse yargılanıp ceza görecek kadar uzun yaşamayı beklemiyordu." Atinalılar özdisiplin ve kendi kendini yönetme güçlerini kaybetmişlerdi; bunun yerine salgın karşısında kendilerini geçici ya da yasak hazlara vermişlerdi: "insanlar eskiden gizli gizli yaptıkları sefahat eylemlerini artık açık açık yapmaya başlamışlardı... paralarını hemen harcamaya ve zevk için... geçici zevkler için harcamaya kararlıydılar." Hastalık siyasetin hiyerarşilerini anlamsızlaştırmıştı çünkü salgın yurttaş ile yurttaş olmayan, Atinalı ile köle, erkek ile kadın arasında fark gözetmiyordu. Atinalılar'ın hayatlarım artık kontrol edemedikleri bu anda düşmanlan bu avantajdan yararlanıp MÖ 430 yılının baharında Atina'nın kırsal alanına girerek şehrin üzerine yürümeye başladılar.

Cenaze Söylevini vermesinden sadece birkaç ay sonra Perikles'in kendi kendini yöneten şehir rüyası paramparça oldu. Kendisi de bu rüyanın mimarı olarak tehlike altındaydı. Perikles savaştan önce şehirle liman arasındaki trafik korunma altına alınsın diye Pire surunun çiftlenmesini önermiş ve bu öneri hayata geçirilmişti. Bu iki paralel sur arasında yaklaşık

130 metre genişliğinde bir alan vardı, yani burası savaş sırasında taşradan sığınma amacıyla şehre gelenlerin sığacağı kadar genişti. Ârkhidamus önderliğindeki Spartalılar 430 yılında Atina yakınlarındaki Attika ovalarını işgal ederken taşradan gelen kalabalıklar Perikles'in yarattığı surların arkasında, özellikle de Pire limanını Atina'ya bağlayan kanal surlarında toplaşmışlardı. Bu koridor mülteciler için bir salgın tuzağı oldu. O zaman Atinalılar Perikles'e döndüler. Plutarkhos sonraları şöyle diyecekti: "Bütün bunların sorumlusu Perikles'di: Savaş yüzünden taşra halkını surların arasına doluşmaya zorlamış, sonra da onlara iş vermeyip orada sığır sürüsü gibi sıkış tıkış bırakarak birbirlerine hastalık bulaştırmalarına neden olmuştu..."

Ama bu aynı Atinalılar'ın acıdan ya da ölümden korkan korkaklar oldukları söylenemezdi; savaş meydanında ve denizde fiziksel olarak cesurdular. Thukydides Atinalılar'ın 411 yılında Kynossema'da girdikleri son kara savaşını anlatırken hâlâ yiğitçe savaşan, hâlâ umutlu olan bitkin ve zayıf askerler betimlemiştir: "Kendi görevlerini kararlılıkla yerine getirirlerse sonunda zafer kazanmanın hâlâ mümkün olduğuna inanıyorlardı."

Ritüellerin şehri bir arada tutması gerekirdi. Ritüel "başka bir yerden" gelir ve bu yer de çoğunlukla ölülerin bulunduğu yerdir. Thesmophoria ve Adonia mitik temalarını ölüm, cenaze ve yastan almaları, yaşayanlarla ölüleri birbirlerine bağlamaları açısından şehrin diğer ritüellerine benziyorlardı. Nicole Loraux'ya göre Perikles Cenaze Söylevi'nde dinleyicilerini ölen askerlerin bütün şehrin kurallarına uygun biçimde ve bütün şehir adına öldüklerine, bunun için de ölümlerinin "güzel" olduğuna ikna etmek istemiştir. Perikles "geride kalan her birimiz kendini Atina uğruna feda etmeye hazırdır," der. Yine Thesmophoria ve Adonia da kadınlara Demeter'in kızının ve Adonis'in ölümlerinin de kentli kadınların ihtiyaçlarına hizmet eden "güzel ölümler" olduğu teminatını veriyordu. Sofokles'in *Kral Oidipus*'u da salgınla ilgili bir hikayedir. Kral salgından kurtulmak, şehri özüne döndürmek için kendini kör eder. O zamanki seyirciler için Freudcu yasak şehvet ve suçluluk hikayesinin ötesinde, şehirle ilgili bir anlamı olan bir kendini feda etme hikayesiydi bu.

Gerçek salgın şehirle ilgili olarak Oidipus öyküsündekine benzer bir fırsat yaratmadı. Thukydides bu salgının Atinalılar'ın da Atinalı olmayanların da "eski kâhinlere başvurmasına neden olduğunu, ama kâhinlerin kafa karıştırıcı bir cevap verdiklerini söyler. Bu cevapların en

açık seçik olanı da Atinalılar'ı teselli edemezdi çünkü bu kehanet Spartalılar'a "bütün güçleriyle savaştıkları takdirde zaferi kazanacaklarını ve tanrının da onlardan yana olacağını" söylüyordu. Bütün antik halklar gibi Atinalılar da geniş kozmik düzen içinde insan eylemlerinin küçüklüğünü, sınırlılığını ve karanlığını çok derinden hissediyorlardı elbette; ritüellerinin çoğu bu sınırlara tanıklık ediyordu. Ama bu ritüeller felaketle karşı karşıya geldiklerinde şehrin kurtulması ve bir arada kalmasından çok insanın ümitsizliğinden bahsediyorlardı.

Bir ritüelin "başka bir yerden" gelen kendine özgü güçleri olması, ritüelin bilinmeyeni ve öngörülemeyeni araştırıp bu konularda akıl yürütmek için kullanılacak bir araç olmadığı anlamına geliyordu. Çünkü ritüel bilimsel bir deneyde olduğu gibi farklı olasılıkları ve sonuçları araştırmak için kullanılan bir araca ya da alete benzemez. Ritüel, içerdiği malzemeler bilinçli olarak en büyük etkiyi yaratmak için kullanılan sanat eserine de benzemez. Her türlü ritüel pratiğin özü insanların onu icra ettikleri anda hem çoktan varolan hem de kendilerinin dışında görünen bir şeye girmeleridir. "Başka bir yerden" gelen ritüelin büyüsü *istenme* çerçevesinin dışındaymış gibi görünmesine bağlıdır. Şehrin bütün kent ritüelleri gibi Thesmophoria ve Adonia da çok yavaş, yüzyıllar içinde evrimleşmişler, eski anlamlar yavaş yavaş eriyerek yenilerine dönüşmüştü. Bu ritüeli her yıl yerine getiren kadınlar bunu verili bir ayinde yapabilecekleri ince değişiklikleri analiz etme ruhuyla değil, daha önce yapılmış olanları bir de kendileri yapma ruhuyla yerine getirmişlerdi.

Salgın sırasında Atinalılar büyük ölçüde ritüelleşmiş diğer kültürlerle aynı yazgıyı paylaşmışlar, yani eski büyülü pratikler repertuvarının şu anki krizleri anlamlandırmaya yeterli bir açıklayıcı kapsamdan yoksun oluşundan muztarip olmuşlardı. Eğer Plutarkhos'un daha sonraları yaptığı betimleme doğru ise, Atinalılar'ın salgının mitik bir kavrayışına en çok yaklaştıkları nokta, Perikles'in şehri mamur etmek için harcadığı büyük çabaları Oidipus'un *hubris*'ine benzer bir şey olarak yorumladıkları andı. Gelgelelim bu yorum onlara ne yapılması gerektiğini söylemiyordu. Thukydides bu yetersizliği vurgulayarak ritüelin insan eylemliliği üzerine geçirdiği karanlık örtüsünü kafa karışıklığının örtüsü olarak betimliyordu.

Ama Atina kültürü insanların kendi koşullarını kendilerinin yaratabileceğine ve anlayabileceğine inanmasıyla diğer kültürlerden ayrılıyordu. Yunancada *poiein* sözcüğü "yapmak" anlamına gelir, bu kökten türeyen *poiesis* de yaratıcı edim demektir. Perikles dönemi Atinası *poiesis*

idealini Spartalılar'a göre çok daha fazla, sürekli olarak yüceltiyor ve şehri bir sanat eseri olarak kavrıyordu. Hem bilimsel hem de siyasi akıl yürütme bu yaratıcı edimin bir parçasıdır; bazı antik yazarlar demokratik siyasete *auto-poeisis* yani sürekli değişim halindeki siyasi özyaratım adını vermişlerdir.

Bazı modern yorumcular, Thukydides'in Cenaze Söylevi ile Atina Salgını arasında kurduğu sıkı irtibatı tarihçinin liderinin güzel sözlerine inanmadığının göstergesi olarak görmüşlerdir. Ama bu çok basit bir yorumdur. Thukydides Spartalı düşmanlara sempati gösterip onların yanında saf tutmak yerine *polis* kültürünü yaratmış olan karmaşık ve çoğunlukla istikrarsız güçleri anlamaya çalışmıştır. Dramatik ifadesini Parthenon frizlerinde bulan *auto-poeisis* güçleri şehre yönelik bir tehlikeyi temsil ediyordu; ama deney, araştırma ve tartışma sürecinden yardım almayan ritüelin güçleri için de aynı şey geçerliydi.

Bu güçler, şehrin en büyük sanat eseri olan insan bedeninde örtüşüyordu. "Antik çağın Yunan bedeni," diye yazar Jean-Pierre Vernant, "anatomik bir çizimde olduğu gibi birbirlerine bağlantılı organları grup halinde gösteren bir morfoloji olarak ortaya çıkmadığı gibi bir portrede olduğu gibi her birimize özgü fiziksel tikellikler formunda da ortaya çıkmıyordu. Bu beden bir hanedan arması gibi ortaya çıkıyordu". Yunan antik çağının bütün şehirleri arasında bu arma-bedeni bir tek Atina sergiliyordu: Bedenin çıplaklığını bir uygarlık yaratımı olarak sergiliyor, erkek bedenini gimnazyumda bir sanat eseri olarak eğitiyor, sevişen erkek bedenlerini uygarlık/kentlilik göstergeleri haline getiriyor; konuşan sesi eğitip teşhir ediyor, aslen tiyatroya ayrılmış olan bir yeri siyasi *auto-poiesis* amacıyla dönüştürüyordu. Atina'nın karmaşık ritüelleri bedende ve şehir mekanında hayata geçirilen şiirsel metafor ve metonimi güçlerine dayanıyordu.

Perikles "şehrimiz Yunanistan'a verilen bir eğitimdir," diye övünüyordu. Perikles Atinası'nın mirası kısmen bu kentli bedenin çektiği acıların ortaya çıkardığı daha karanlık dersler de içerir. Atina'nın beden sanatı Batı uygarlığının peşini hiç bırakmamış olan o bölünmenin, zihinsel kavrayış ile bedensel özgürlük arasındaki bölünmenin kaynaklarından biri, ritüelin kriz halindeki bir toplumu birbirine bağlayıp sağaltma gücünün sınırlı kaldığının göstergesi olmuştur.

3. TAKINTILI İMGE
Hadrianus'un Roması'nda Yer ve Zaman

MS 118 yılında imparator Hadrianus Roma'nın Campus Martius semtindeki eski Pantheon arazisi üzerinde yeni bir binanın yapımını başlattı. Özgün Roma Pantheon'u MÖ 25 yılında Agrippa tarafından bütün Roma tanrılarına adanmış bir mabet olarak tasarlanmıştı. Hadrianus'un Pantheon'u tanrıları silindir şeklinde bir kaidenin üzerine yaslanan muazzam bir yarımküre biçimindeki dikkate değer bir bina içinde bir araya topluyordu. Binanın bugün olduğu gibi o zaman da en çarpıcı özelliği Pantheon'a kubbenin tepesinden giren ışıktı belki de. Güneşli yaz günlerinde güneş yörüngesi üzerinde hareket ettikçe kubbenin kenarından silindir boyunca aşağıya inen ve sonra da tekrar yukarı çıkan bir ışık demeti mekanın içini kateder; bulutlu günlerde ışık bina iskeletinin betonunun hafifçe renklendirdiği gri bir sis haline gelir. Geceleri bina kütlesi ortadan kalkar; kubbenin tavanındaki açıklıktan karanlığın içinde yıldızlardan bir halka belirir.

Hadrianus'un zamanında Pantheon'daki ışık siyasi simgelerle tıkabasa dolu bir iç mekan üzerinde parlıyordu. Pantheon'un zemini taşlardan devasa bir dama tahtası şeklinde döşenmişti; Romalılar aynı örüntüyü imparatorluktaki yeni kentleri tasarlarken de kullanmışlardı. Dairesel duvarda tanrıların heykellerinin konduğu nişler vardı; tanrıların bu şekilde toplanmasının Roma'nın dünya hâkimiyeti arayışını karşılıklı uyum içinde himaye ettiği düşünülüyordu. Gerçekten de Romalılar bunlara canlı idoller olarak tapmaya yakınlaşmışlardı. Modern tarihçi Frank Brown'ın sözleriyle Pantheon "imparatorluk fikrini ve imparatorluğun bu fikri temsil eden bütün tanrılarını" yüceltiyordu,

Hadrianus'un Pantheon'u inşa ettirmesinden beş yüz yıl sonra, MS 609 yılında burası Papa IV. Boniface tarafından takdis edilen bir Hristiyan kilisesi, Sancta Maria ad Martyres oldu. Bina Roma'da Hristiyanların ibadeti için kullanılan ilk pagan tapınaklarından biriydi, günümüze kadar gelebilmiş olmasını da buna borçludur. Ortaçağda diğer antik Roma anıtları parçalanıp mimarlar tarafından taş ocağı niyetine kullanıldıkları halde kilise bu şekilde kullanılamamıştır. Sancta Maria ad Martyres özellikle imanları

yüzünden ıstırap çekmiş Hristiyanlar'a adanan bir *martyrium* (şehitler ocağı) olarak yeni bir hayat kazandı. Bir zamanlar imparatorluğa gülümseyen bir grup tanrıya adanmış bir tapınak olan Sancta Maria ad Martyres artık sadece bir tanrıya, zayıfların ve ezilenlerin tanrısına hizmet ediyordu. Bu bina Batı uygarlığının çoktanrıcılıktan tektanrıcılığa yaptığı büyük geçişin köşetaşlarından biri olarak ayaktadır.

Pantheon binası kendi döneminde de bir dramaya işaret ediyordu. Roma imparatorluğu görsel düzen ile imparatorluk iktidarını birbirinden ayrılmaz şeyler haline getirmişti: İmparator iktidarının anıtlarda ve kamu binalarında *görülmesini* sağlamak zorundaydı. İktidarın taşa ihtiyacı vardı. Ancak, tarihini yazanlardan birinin belirttiği gibi Pantheon çok uzun bir geçmişten gelen ayinler ve kuralların henüz terk edilmediği ama yeni ve bambaşka bir çağın oluşmakta olduğunun hissedilmeye başlandığı bir zamanda ortaya çıkmıştı. Hadrianus'un zamanında Roma imparatorluğu inançlarla, Mithracılık ve Hristiyanlık gibi yeni inançlarla doluydu ve bu yeni inançlar "görünmeyen bir dünyayı bu dünyadan çok daha fazla önemsiyorlardı". Romalılar kendilerini yöneten pagan tanrılarını doğrudan doğruya görebileceklerine inanmıyorlardı elbette; yere inip insanlar, arasına karıştıklarında tanrıların tanınmamak için kılık değiştirdikleri düşünülüyordu. Ama insanlar eski tanrıların her yerde mevcudiyetlerine dair görünür izler bıraktıklarına inanıyorlardı; Roma hükümdarları da kendi saltanatlarını haklı çıkarmak için bu görünür izlerden yararlanıyor, Batı dünyasının dört bir yanına tanrılar adına imparatorluk anıtları inşa ediyorlardı. Pantheon da bizzat Roma'da insanların bakmalarını, inanmalarını ve itaat etmelerini sağlamak amacıyla yapılan bu tür binalardan biriydi.

Hadrianus'un Roması'nda görülen ile görülmeyen arasındaki huzursuz ilişkiler insan bedeniyle ilgili daha derin ve daha genel bir marazdan kaynaklanıyordu. Atinalılar insan hayatının karanlığım ve kırılganlığını bildikleri halde kas ve kemiğin saf gücünü yüceltmişlerdi. Hadrianus Pantheon'u inşa ettiği sıralarda güçlü bir Romalı ışıkta durmazdı. Gladyatörler şöyle biten bir yemin ederlerdi: "Birkaç gün ya da yıl daha kazanman ne fark eder? Ölümden kimsenin kurtulamayacağı bir dünyaya geldik." Romalı yazar Seneca bunun —gladyatörlerin "en iğrenç andı"nın *(turpissimum auctoramentum)*— askerlerle yurttaşlar arasındaki en onurlu bağı da ifade ettiğini söyler. Latince'deki *gravitas* sözcüğü "haysiyet" anlamına geldiği gibi, saf, katı kararlılık anlamına da gelir. Gladyatörlerin

birbirlerini öldürmeye yemin ederken içtikleri ant bu kararlılığı korkunç bir çelişkiyle onaylar: "Başın dik ve yılmaz bir şekilde ölmelisin." Fiziksel güç karanlığın ve ümitsizliğin rengine boyanır.

Salt bedensel arzunun uyandırılması pagan Romalılar'ı da Hristiyan Romalılar'ı da dehşete düşürüyordu. Tarihçi Carlin Barton "Romalılar kendilerini güçten düşürecek umuttan korktukları için arzudan ve yol açtığı berbat sonuçlardan da korkuyorlardı," diye yazar ama paganlar ve Hristiyanlar bedensel arzudan farklı nedenlerle korkuyorlardı. Hristiyanlar'a göre arzu ruhu alçaltıyordu; paganlara göre ise arzu "toplumsal uzlaşmalarla alay etmek, hiyerarşiyi bozmak, kategorileri birbirine karıştırmak ... kaosa, yangına, *universus interitus*'a (dünyanın yok olmasına) yol açmak" demekti. Hükümdarın görsel düzene ihtiyacı varsa, tebasının da vardı. Karanlık güç ve dizginsiz arzunun oluşturduğu bu kasvetli dünyada pagan kişi, şehrin sokaklarında, hamamlarda, amfiteatrda, forumlarda gördüklerine inanmak isteyerek teminat arıyordu. Daha da ileri gitmeye, taş idollere, resmedilmiş imgelere, tiyatro kostümlerine düpedüz gerçekmiş gibi inanmaya ihtiyacı vardı. Bakacak ve inanacaktı.

Romalılar'ın imge takıntısı belli bir tür görsel düzenden yararlanıyordu. Geometrik bir düzendi bu; Romalılar bu teminat verici geometrinin ilkelerinin kâğıt üzerinde değil bizzat kendi bedenleri üzerinde bulunduğunu seziyorlardı, Hadrianus'tan bir yüzyıl, hatta daha fazla süre önce mimar Vitruvius insan bedeninin geometrik ilişkilerle, başta da kemikler ile kaslar, gözler ile kulaklar arasındaki iki yönlü simetrilerle biçimlenmiş olduğunu göstermişti. Vitruvius bu simetrileri inceleyerek bedenin yapısının bir tapınağın mimarisine nasıl tercüme edilebileceğini göstermişti. Başka Romalılar da kentleri planlamak için benzer geometrik imgelerden yararlanmışlar, iki yönlü simetrinin kurallarını takip etmişler ve çizgisel görsel algıya ayrıcalık tanımışlardı. Nitekim geometricinin cetvelinden *(ruler)* geliyordu Hâkimiyet *(Rule);* bedenler, tapınaklar ve şehirler, hatları iyi düzenlenmiş bir toplumun ilkelerini dışa vurur gibi görünüyordu.

Tarihsel bir sahneyi betimleyen bir resmin tersine soyut geometrik figürler seyirciye herhangi bir zaman duygusu iletmezler. Geometrinin zamanaşırı niteliği içinde yaşadıkları dönemler hakkında kendi kendilerine güvence vermeye çalışan Romalılara iyi hizmet ediyordu. Mesela Romalılar imparatorlukla yeni şehirler kurduklarında Roma kentinin tasarımının fethedilen toprağa hemen aktarılabilmesi için kenti kuracakları yeri iyice

ölçüp biçiyorlardı. Çoğunlukla eski kutsal mekanların, sokakların ya da kamu binalarının yıkılmasını gerektiren bu geometrik kalıp Romalılar'ın fethettikleri halkların tarihlerini hiçe sayıyordu.

Sanat tarihçisi E. H. Gombrich'in gözlemlediği gibi hem Yunan hem de Roma sanatının, iyi bildikleri Mısır sanatının tersine kamusal sanat aracılığıyla hikayeler anlatmaya çalıştığı doğrudur. Ama Romalılar şehrin sürekliliğini, özünün kalıcılığını ve değişmez çekirdeğini vurgulayan hikaye imgelerine bakmayı özellikle seviyorlardı. Roma'nın görsel anlatıları tekrar tekrar aynı hikayeyi anlatırlar; yönetimle ilgili felaketleri ya da tehdit edici olayları o şekilde betimlerler ki bu krizler büyük bir senatörün, generalin ya da imparatorun ortaya çıkmasıyla çözülür.

Romalı bakacak ve inanacaktı; kalıcı bir rejime bakacak ve itaat edecekti. Roma'nın kalıcılığı insan bedenindeki zamana, bu büyüme ve bozulma zamanına, tutmayan ya da unutulan planların zamanına, yaşlanma ya da ümitsizlik yüzünden bulanıklaşan çehrelerin anısına ters yönde akıyordu. Bizzat Hadrianus'un bir şiirde belirttiği gibi bir Romalı'nın kendi bedenine ilişkin deneyimi "Roma" denen kurmaca yerle çatışıyordu.

Romalı Hristiyanlar Hristiyan sıfatıyla kendi bedenlerindeki, yetişkinlik sırasında dönüşüme uğrayan bedenlerdeki belli bir zaman deneyimini karşıtlık yoluyla olumlamaya çalışıyorlardı. Hristiyanlar din değiştirmeleri sayesinde bedensel arzuların kaosunun onları artık etkilemeyeceğini umuyorlardı; Hristiyan kişi daha yüce, maddi olmayan bir Güç'le bir olacağından teninin ağırlığı hafifleyecekti. Değişimin oluşması için Aziz Augustinus gibi müminler Aziz Yuhanna'nın "gözlerin şehveti" karşısında kapıldığı korkuyu vurguluyorlardı; güçlü görsel imgeler dünyaya bağlanmaya yol açıyorlardı, Bir Hristiyan'ın görsel tahayyülü ışık deneyimi etrafında oluşmalıydı. Bu ışık ise bakanı körleştiren, dünyayı görme ya da aynaya bakma yeteneğini oradan kaldıran Tanrı'nın Işığı'ydı.

İlk Hristiyanlar Tanrı'ya duydukları inanç güçlendikçe içinde yaşadıkları yerlere duydukları bağlılığın gittikçe azalacağına inanıyorlardı. Bu bakımdan mülksüzlüğü olumlayan uzun Musevi geleneğinin, kendilerini dünyanın içinde bulunan ama ona ait olmayan manevi gezginler olarak gören Yahudiler'in etkisi altındaydılar. Ama sofu Hristiyanlar en sonunda gezginliği bıraktılar; Hadrianus'un tapınağında dua etmeye geldiler. Roma mekanı kurmacası yeniden ortaya çıktı. Sanat tarihçisi Richard Brilliant bu konuda "eski yeni oldu, geçmiş de bugün" diye yazar. Yer hissinin böylece

yeniden su yüzüne çıkmasıyla birlikte Hristiyanlar bedenlerini dönüştürme ihtiyacını eskisi kadar ivedilikle hissetmemeye başladılar.

Nitekim çoktanrıcılıktan tektanrıcılığa geçiş beden, yer ve zamanla ilgili büyük bir dramayı açığa çıkarmıştır. Yunanlılar'ın yoğun *polis* sevgisi Hadrianus dönemine gelindiğinde yerini geleneksel tanrılarıyla ve dünyadaki yerleriyle başı dertte olan insanlar arasındaki daha endişeli bir güvenlik arzusuna ve tedirgin bir imge takıntısına bırakmıştı çoktan. Tektanrıcılığa geçiş artık şehirdeki süreklilik pahasına elde edilen iç değişimi vurguluyor, bir kente mensup olmaktan çok kişisel tarihe değer veriyordu. Ama paganlar nasıl içlerini kemiren bazı şüpheler duymaksızın kendilerini taşın hükümranlığına teslim edemiyorlarsa Hristiyanlar da bedenlerini bütünüyle Tanrı'ya teslim edemiyorlardı.

1. BAK VE İNAN

Bir imparatorun korkuları

Pantheon'un girişinde şu yazıt okunurdu: *M, Agrippa L. f. cos. III fecit,* yani "Bu binayı Lucius oğlu Marcus Agrippa üçüncü konsüllüğü sırasında yaptırmıştır". Bu yazıt modern bir ziyaretçinin kafasını karıştırır çünkü Hadrianus kendi tapınağına yüz elli yıl önce dikilmiş olan eski Pantheon'u yaptıran kişinin adını kazıtmıştır. Ama bu yazıt Hadrianus'un bir şehir kurgusu olarak "Roma"ya duyduğu ihtiyacı açıklar.

Hadrianus ikircikli koşullarda imparator olmuştu. Halefi Traianus'un normal imparatorluk pratiğini izleyerek Hadrianus'u oğul ve varis olarak benimsemiş olduğu kesin değildi. Genç Hadrianus Traianus'un büyük popülaritesi, insanların Traianus'a en iyi imparator *(optimus princeps)* unvanını vermiş olması karşısında kendini ezik hissediyordu. Hadrianus iktidarı ele geçirdiği anda kendisine rakip gördüğü dört Senato üyesini öldürttü. MS 118 yılında, Traianus'un yerine tahta geçmesinden kısa bir süre sonra Hadrianus bu şaibeden kurtulmaya çalıştı. Cinayetler yüzünden Senato'dan bir şekilde özür diledi, halka altın dağıttı ve devlete olan borçlarını affetti, borç senetleri büyük bir şenlik ateşiyle yakıldı. Hadrianus halkın Traianus'la ilgili anılarına savaş açmaktansa bu anıları sahiplenmeye çalıştı. Bunu da Traianus'un, *optimus princeps*'ın başarılarını betimleyen yarım kabartmalarla dolu bir sütun olan Traianus Sütunu'nun kaidesine

gömülme arzusunu yerine getirerek yaptı. Hadrianus ayrıca ilk imparator kutsal Augustus ile kendisi arasında bir bağ kurmaya da çalıştı; çıkardığı sikkelerin üzerinde Augustus döneminde Roma'daki düzen ve birliğin restorasyonunun amblemi olan küllerinden doğan anka resmi vardı. Başlangıçtaki yanlış adımlardan sonra bütün bu işler Hadrianus'un geçmişin kesintisiz bir biçimde ileriye doğru akacağı hissini vurgulama, değişim hissini asgariye indirme arzusuna işaret ediyordu. Hadrianus aynı ruhla Pantheon'u yaptırmaya başladı.

Pantheon sürekliliği birçok şekilde vurguluyordu. Hadrianus girişin iki yanma ilk imparator Augustus ile Cumhuriyet dönemi mimarlarından Agrippa'nın heykellerini yerleştirtti. Augustus gibi o da Roma Senatosu'ndan kendi işinin resmi sponsoru olmasını istedi. Bu sadece formel bir şeydi, Cumhuriyet değerlerinin kalıcılığıyla ilgili bir kurguydu çünkü yüz otuz yıldır süren imparatorlar yönetimi altında eski Cumhuriyet'in kurumlan çoktan ortadan kaybolmuştu —ama Hadrianus'un hayatının bu noktasında bu tür kurgular işe yarıyordu. Hadrianus saltanat dönemi boyunca bu yolu, mümkün olduğunca az gerilim yaratma yolunu izleyecekti. Hadrianus bir bani olarak başkalarının yaptırdığı eserleri yıkmak yerine mümkün olduğunca Roma'daki boş araziler üzerinde bina yaptırmaya çabalamıştır.

Tebasının içini rahatlatmak isteyen bir hükümdar açısından imparatorun içindeki sanatçı yanlış bir adım atmış sayılabilirdi, çünkü Pantheon fena halde göze çarpan bir nesnedir. Romalılar daha önce kubbe görmüşlerdi ama bu yeni kubbenin büyüklüğü ve mühendislik bakımından kusursuzluğu onu özel bir hale getiriyordu. Bir eleştirmen "Hadrianus'un yeni binasının sıradışılığının cepheden görülmesini önlemek için özel bir çaba harcanmış gibidir," der. Pantheon’un cephesinde gayet sıradan bir önavlu vardı ve bu önavlu silindir şekilli gövdeye yaslanarak giriş görevi gören bir tapınak cephesi (*pronaos*) kesitinin bildik şekliyle tamamlanıyordu. Karşıda, Pantheon'un doğu tarafında kutu biçimli başka bir bina, Septa Julia bulunuyordu. Yuvarlak olmak şöyle dursun Pantheon mengeneye sıkıştırılmış bir silindir şeklindeydi. Üstelik Pantheon Roma'da sözgelimi Parthenon’un Atina’da işgal ettiğinden çok farklı bir yer işgal ediyordu. Parthenon kendini çekinmeden teşhir ediyordu. Oysa Pantheon’un etrafı bir çok binanın oluşturduğu yoğun bir doku ile çevriliydi; bir sokaktan aşağı yürünürken ona rastlanıyordu.

Eski Romalılar bir imparatorun şehri binalar inşa ederek nasıl mahvedebileceğine dair acılı anılara sahiplerdi. Böyle durumlarda akıllarına hemen Neron, mesela onun sarayı işlevini gören "Altın Ev", *Domus Aurea* gelirdi. Mimari açıdan Domus Aurea'nın büyük tonozlu mekanları Hadrianus'un kubbesini önceden haber veriyorlardı. Hadrianus'tan iki kuşak önce inşa edilmiş olan bu dev bina Roma'nın merkezinin dokusunu büyük ölçüde tahrip etmişti; etrafı duvarlarla çevrili bahçeleri sıradan Romalılar'ın şehir merkezinde dolaşmalarını önlüyordu. Romalılar Neron'un megalomanyak dehasının işaretlerinden nefret ediyorlardı: kendisinin 40 metrelik bir heykeli, bahçenin etrafını dolaşan yaklaşık bir buçuk kilometre uzunluğundaki sütunlu yol, bir ton ağırlığında altın yaprağı. Bir sonraki kuşaktan Suetonius şöyle yazmıştı: "Sarayın her yanı bu müsrif üslupla bezendikten sonra Neron açılışını yapmış ve şunları söylemeye tenezzül etmişti: 'Güzel, artık en nihayet insan gibi yaşamaya başlayabilirim!" MS 68 yılında Altın Ev'inden kaçan Neron'un saltanatı Roma varoşlarındaki sefil bir evde kendini kılıcının üzerine bırakarak intihar etmesiyle son buldu.

Neron Hadrianus'a çıplak güç gösterisi yapan hükümdarlar hakkında bir kıssa miras bırakmıştı, ama tarihçi Fergus Millar'm sözleriyle "imparator, imparatorun yaptıklarıydı," Bu eylemlerin en önemlilerinden biri de hem imparatorun kendi prestiji hem de imparatorluk için göz korkutucu, etkileyici binalar yapmaktı; imparatorlar binaları sayesinde tebanın gözünde kendi meşruiyetlerini inşa ediyorlardı düpedüz. Romalı mimar Vitruvius, Augustus'a şöyle sesleniyordu: "imparatorluğun haşmeti kamu binalarının vakarıyla ifade edilir."

Hadrianus'un binalar yapması gerekiyordu, Hadrianus'un basiretli davranması gerekiyordu: Diğer başarılı imparatorlar gibi Hadrianus da bu gerilimi şehrin anıtsal büyümesinin onun "Roma" olarak sahip olduğu temel ve değişmez karakteri açığa çıkardığı şeklindeki kentsel kurguya başvurarak çözmüştür. Tebanın isyan etmesi, senatörlerin iç savaşlar çıkarması, imparatorların siyasi yapının iktidarını kendi eline geçirmesi önemli değildi; binaların ihtişamı şehrin ilk doğduğu andan beri sahip olduğu temel karakteri açığa çıkarıyordu. Bu temel karakter kurgusu gerçekten de Roma'nın doğuş anındaki benzersiz erdemlerine dayanıyordu. Livius şöyle diyordu: "Tanrıların ve insanların bir şehir kurmak için burayı seçmiş olmaları nedensiz değildi... sıhhat verici tepeler, üzerinde gemilerin seyredebileceği bir nehir ... denizin verimli bir biçimde kullanılabilecek

kadar yakın olduğu ama yabancı filoların saldırısına da açık olmayan bir konum." Livius sahiden de önemli bir noktayı vurguluyordu. Roma’nın içinden geçen Tiberis nehri modern şehirci Spiro Kostof'un gözlemlediği gibi "bir liman olarak geliştirilmeye müsait değişmez bir deltaya sahiptir"; "bu olgu ve nehrin yukarısının geçişe açık olması... Roma’nın denizaşırı yerlere uzanabilmesini mümkün kılmıştı."

Demek ki Roma’nın iktidarı dünya üzerinde genişledikçe değişmez biçimde Romalı olan bir şeyin varlığına inanmak daha da zorunlu bir hale gelmiştir. Ovidius "diğer halklara yeryüzünün tanımlanmış belli bir bölümü tahsis edilmiştir, Romalılar içinse Şehir’in mekanı dünyanın mekanıdır *(Romanae spatium est urbis et orbis idem*)," diye yazmıştır. Tarihçi Lidia Mazzolani’nin sözleriyle Vergilius *Aeneas*'da "Roma Şehri’nin göklerin yüzyıllardır hazırladığı üstünlük hakkı"nı göstermeyi amaçlamıştır. Bu övünmelerin Perikles’in beş yüz yıl önce dile getirdiği "Atina Yunanistan’a verilen bir derstir" iddiasından farklı bir içerimi vardı. Atina’nın fethettiği halkların herhangi birini Atinalı haline getirmek gibi bir derdi yoktu, Roma’nın ise vardı.

Şehir üzerinde hâkimiyet kurduğu herkesi bir mıknatıs gibi kendine çekiyor, zenginlik ve iktidar merkezinin kaynağına yakın olmak isteyen göçmenlerle dolup taşıyordu. Hadrianus acımasızca zulmettiği Yahudiler hariç imparatorluğun dört bir yanındaki ve Şehir’deki çok çeşitli mezhep ve kavimlere hoşgörü göstermişti. Ele geçirilen toprakların "tek tek her bölge ve ülkenin kendi oburlu kimliğine sahip olduğu bir topluluğun" mensubu sıfatıyla bizzat "Roma"nın tanımına dahil edilmesine Hadrianus’un saltanatı döneminde başlanmıştı. Hadrianus iktidara geldiği sırada Roma’yı çoğu günümüzde Bombay’ın en kesif kısımlarına yaklaşan kalabalık semtlerde yaşayan yaklaşık bir milyon insan doldurmuş durumdaydı. Muazzam insan akışı sokak ayrım çizgilerini bozuyor, sokaklar binayla dolup taşıyordu. Nüfusun hem yatay hem de dikey bir baskısı söz konusuydu; bu baskı yoksul Romalılar’ı zamanla üzerlerine katlar çıkılan (kimi zaman 30 metre kadar yüksekliğe ulaşabilen) düzensiz yapılar olan *insulai*lere, yani tarihin ilk apartmanlarına yerleşmeye itiyordu.

Perikles’in Atinası gibi Hadrianus’un Roması da büyük çoğunluğu yoksul insanlardan oluşan bir şehirdi. Perikles’in Atinası’ndakilerin tersine Hadrianus’un Roması’ndaki köleler ya efendilerinin verdiği bir armağan olarak ya da bizatihi kendi paralarını kendileri ödeyerek özgürlüklerini daha kolay kazanabiliyorlardı ki bu da yeni bir çeşitlilik kaynağı oluşturuyordu.

Şehrin yoksul semtlerinde ancak sınırlarda savaştıkları sıralarda, o da binbir zahmetle geçinebilen imparatorluk askerleri de oturuyordu. Halk çabuk alevleniyordu; geceleri aydınlatılmayan şehirde şiddet egemen oluyordu. Emperyalizm ekonomisinin kendisi istikrarsız bir şehir yaratıyordu.

Tarihçi Michael Grant "bütün imparatorluğun bütün ticaret ve sanayisi muhtemelen toplam gelirin yüzde onunu hiçbir zaman aşmıyordu," der. İmparatorluk'ta imalat yerel ölçekte yapılıyordu, tahıl ve yiyecek ticareti de öyle. Yakıt azdı; zenginlik fetihlerden geliyordu. İnsanların çoğunun hayatta kalması daha güçlü bireylerle kurdukları karmaşık bir yanaşma ilişkileri ağına bağlıydı; yağmaları bölüştüren bu ağ imparatorluğun geçirdiği sarsıntılar sırasında sık sık yırtılıyordu. Kıdemli bir uşağın yanaşmaları daha aşağı düzeydeki uşaklardı, bir dükkan sahibinin kıdemli uşaklardan oluşan bir maiyeti, alt rütbede yerel bir memurun dükkan sahiplerinden oluşan bir maiyeti vb. bulunuyordu. Romalıların günü bağımlı oldukları kişilerin günlük ihtiyaçlarını karşılamak için koşuşturmakla geçiyor, yağcılıklar, kayırmalar, bahşişler ve küçük pazarlıklarla iç içe geçiyordu.

Bütün bu nedenlerle temel ve sürekli bir Roma ideali Romalılar için zorunlu bir kurguydu; bu kurgu emniyetsizlik, sefalet ve aşağılanmalarla dolu günlük hayatın altında istikrarlı değerler olduğunu söylüyordu. Gelgelelim, sadece şehrin "Ebedi" olduğunu iddia etmek yetmezdi. Bu büyük kentsel yığılma Tiberis nehri boyunda kurulan ilk küçük köye hiç mi hiç benzemiyordu, Roma'nın siyasi tarihi de bir muhafaza ve süreklilik hikayesi olmaktan hayli uzaktı. "Ebedi Şehir" kurgusunu inandırıcı kılabilmek için bir imparatorun sahip olduğu güçleri belli bir biçimde dramatikleştirmesi, halkın da şehir hayatını bir tür teatral deneyim olarak görmesi gerekiyordu.

Hadrianus Apollodorus'u öldürüyor

Bir imparator askeri yenilgiye, kıtlığa hatta beceriksiz olmasına rağmen ayakta kalabilirdi. Ama insan budalalığı ve ihtişamının sergilendiği "Roma" denen sahnenin sahne tasarımcısı sıfatıyla bükülmez bir sebat ve zekâyla davranması gerekirdi. Hadrianus'un hizmetindeki bir mimarı öldürmesiyle ilgili muhtemelen uydurma ama geniş kesimlerin inandığı bir hikaye, yanlış hamle yapmama yönündeki bu baskıyı dramatikleştiriyordu.

Hadrianus saltanat döneminin ortalarında burada bina yaptırmaya başladığı sıralarda Roma forumu eski imparatorların ihtişamına tanıklık eden anıtlarla dolmuştu. Bu hanedanlık tapınaklarını dengelemek için

Hadrianus *Forum Romanum*'un hemen doğusunda Venüs ve Roma Tapınağı'nı yaptırdı. Neron'un meşum "Altın Ev"inin kalıntıları üzerine yapılan Venüs ve Roma Tapınağı foruma hâkim bir konumdaydı. Hadrianus bu tapınağı şehrin kendisine yönelen kamusal tapmaya adamıştı. "Hadrianus'un yeni Venüs ve Roma Tapınağı (ve kültü)... Roma'nın ve Roma halkının gücünü ve kökenlerini tek bir ailenin gücü ve kökenlerinin üzerinde bir yere yerleştiriyordu." Hadrianus tahta geçerken *populi rem esse, non propriam* demiş, yani devlet "bana değil halka aittir," diye bir söz vermişti. Venüs ve Roma Tapınağı bu sözünü tutuşunu simgeliyordu.

Güya imparator bu tapınağın planlarını profesyonel mimar Apollodorus'a göndermişti. Roma İmparatorluğu'nun en iyi mimarlarından biri olan Apolodorus daha önce Traianus'a hizmet etmiş ve Hadrianus'u belki yirmi yıldır tanıyormuş. Modern tarihçi William MacDonald mimarı "hayli önemli bir adam, bir yazar ve kozmopolit bir yurttaş" olarak betimler. Hadrianus ona bu yeni eserin planlarını gönderdiğinde Apollodorus hem binanın hem de içindeki heykellerin yapısını ve orantılarını eleştirmiş. Sonradan çıkan dedikodulara bakılırsa Hadrianius da buna Apollodorus'u öldürterek cevap vermiş.

Bazıları Hadrianus'un mimarı kıskandığını, bunun da Hadrianus'un Traianus'la ilişkilerinin bir yansıması olduğunu düşünmüşlerdir. Mesela yüz yıl sonra *Roma Tarihi* kitabında bu hikayeyi yazan Dio Cassius böyle düşünür. Ama Dio Cassius cinayeti farklı bir biçimde açıklayan yaygın bir inançtan da bahseder. Hadrianus Apollodorus'un eleştirilerini duyduğunda diye aktarır Dio Cassius, "imparator hem çok sıkıldı hem de çok üzüldü çünkü düzeltilemeyecek bir hata yaptığını anlamıştı, o da öfkesini ve üzüntüsünü dizginlemek yerine adamı öldürttü". İmparator imparatorun yaptıklarıdır düsturu dikkate alındığında bu inanç kulağa anlamlı geliyor. İmparatorun eserleri onun meşruluk talebiydi. Apollodorus Hadrianus'a imparatorun Roma halkıyla bir oluşunu aktarması beklenen Venüs ve Roma Tapınağı'nın kusurlu olduğunu söylemiştir. Kötü bina yapan bir imparator sadece mimari bir hata işlemiş olmayıp halkla arasındaki en önemli bağı da kopartmış oluyordu. Tasarımını eleştiren birini öldürerek bu bağı koruyan bir imparatorun tutarsız bir yanı yoktu.

Hükümdarlarının binalarının mutlak otorite damgasını taşıdıklarına inanmak da halkın işine geliyordu. Shakespeare'in daha sonraları "bütün dünya bir sahnedir," diye çevireceği *teatrum mundi* tabirini Romalılar'a borçluyuzdur. Bir Romalı hayat oyununun oynandığı yerlerin önem ve

doğruluklarının iktidar tarafından garanti altına alındığı teminatını aldığı zaman kendini tiyatronun özünü oluşturan tavra, inançsızlığı gönüllü olarak askıya alma tavrına bırakabiliyordu. Şehirdeki onaylanmış taş alanı Romalılar'ın gözleriyle gördüklerine inanmalarına kelimenin tam anlamıyla sahne hazırlıyordu.

Teatrum mundi

Romalılar'ın *teatrum mundi* deneyimi modern bir insana görünüşlere abes denecek ölçüde birebir biçimde inanmak gibi gelecek bir tavra dayalıydı. Örneğin Plinius sanatçı Zeuxis hakkında şu ünlü hikayeyi anlatır:

> *Zeuxis üzümlerin resmini öyle ustaca yapmıştı ki kuşlar resimdeki üzümleri yemek için üzerine konmaya başlamışlardı. Bunun üzerine Parrhasius da üzümlerin önüne gerçeğe çok benzeyen bir perde resmi yapınca kuşların verdiği yargıdan gurur duyan Zeuxis perdenin kaldırılmasını ve (kendi) resminin sergilenmesini istemişti.*

Modern bir okur bunu sanatçının yanılsama yaratma gücü hakkında bir hikaye olarak yorumlayabilir. Bir Romalı ise bu hikayenin sanatın gerçeklikle ilişkisini gösterdiğini düşünürdü. Parrhasius'un resme yaptığı ilave onu Zeuxis'in gözünde daha gerçek kılmıştı. Görünüşleri bu denli birebir kabul etmek bize Hadrianus'un tanrılar için yaptırdığı evden çok uzak görünebilecek bir Roma kurumuna, gladyatörlerin amfiteatrdaki evlerine de damgasını vurmuştu.

Bir Roma amfiteatrı biçim açısından yarımdaire şeklindeki iki Yunan tiyatrosunun birleştirilmesinden oluşuyordu, yani tiyatro mekanının etrafı bütünüyle kapalıydı. Bu dev daire ya da elips şeklindeki mekanlarda Romalılar yüzyıllarca birbirleriyle ölümüne dövüşen gladyatörleri seyretmişler, birbirlerini ve insanları paramparça eden aslanları, ayıları ve filleri keyifle izlemişler, suçluların, zındıkların ve asker kaçaklarının işkenceden geçirilmelerini, çarmıha gerilmelerini ya da diri diri yakılmalarını seyretmişlerdir. Carlin Barton eğitimli bir gladyatörün arenaya her çıkışta öldürülme şansının onda bir olduğunu hesaplamıştır. Oysa kölelerin, suçluların ve Hristiyanların arenaya ilk çıkışlarında sağ kurtulma şansları neredeyse sıfırdı, imparatorlar gladyatör ordularının amfiteatrda savaştıkları "sahte" savaşlar düzenlediklerinde ise bu eşitsizlik azalıyordu. Traianus bir keresinde on bin adamı dört ay ölümüne savaştırmıştı.

Bu vahşet tiyatrosu sadistçe bir eğlenceden öte bir şeydi. Tarihçi Keith Hopkins'in ortaya koyduğu gibi bu gösteriler insanları imparatorluğun fetihler için yapılması gereken katliamlara alıştırıyordu. Ayrıca Romalılar amfiteatrda tanrıları da görünür kılıyorlar, gerçek insanlar tanrıları kişileştirmeye zorlanıyorlardı. Yazar Martialus böyle bir ortamı şöyle betimlemiştir: Kırsal ama müsrifçe döşenmiş bir ortamda 'Orpheus' belirir. Tek başınadır, kasıklarını saran hayvan derisinden bir elbise giymektedir ve elinde bir lir vardır... Birdenbire arena zeminindeki gizli bir kapıdan 'kendiliğinden çıkıveren bir ayının saldırısına uğrar ve ölür..." Arkada bekleyen görevliler ellerinde dağlama demirleri ve kırbaçlarla zavallı mahkumun kendisine verilen rolü oynamasını sağlıyorlardı. Hristiyan Tertullianus'un tanıklığını aktaralım: "Bir keresinde Atys'in iğdiş edilmesini, Herkül rolünü oynayan bir başkasının diri diri yakılmasını izledik." Amfiteatrdaki gladyatörler ve şehitler tıpkı ressam Zeuxis gibi görünüşlerin birebir gerçekliğini iletiyorlardı. Martialus "şöhret neyin şarkısını söylerse arena onu sizin için gerçek kılar," diyordu; Katherine Welch'e göre, Romalılar "miti onu fiilen gerçekleştirerek 'geliştiriyorlar'dı".

Bildiğimiz anlamda tiyatroda olduğu gibi gladyatör gösterilerinde de bu birebirlik arayışındaki iştah belli bir forma, sessiz görüntünün hâkimiyetindeki mim ve pantomim formuna bürünüyordu. Roma'da pantomim gerçek hayata sürekli birebir anıştırmalarda bulunduğu için çok tutuluyordu. Örneğin Romalı tarihçi Suetonius, Neron'un hayatını konu alan kitabında aktör Datus'un bir pantomim gösterisini anlatır. Aktör bu gösteride "Hoşçakal Baba, hoşçakal Anne" şarkısının ilk dizesini içki içme ve yüzme jestleriyle —Claudius zehirlenmişti, Agrippina da neredeyse boğulacaktı—, son dize olan "ayaklarına Cehennem hükmediyor"u da ellerini Neron'un katletmeye niyetlendiği senatörlere doğru sallayarak ifade etmişti.

Pantomim Neron'un atalarının başına gelenleri ve Neron'un düşmanlarının başına muhtemelen gelecek olanları gösteriyordu. Neron'un sahnede bu gösteriyi seyrettikten sonra senatörleri öldürme zamanının gerçekten geldiğine karar verdiği varsayılır; kendisi de pantomim yapan imparator daha genel olarak her türlü iktidarın bir mim ve rol kesme meselesi olduğuna inanıyordu. Hatta Suetonius, Neron'un sefil biçimde ölürken önce pantomim gösterileri yaparken öğrendiği çeşitli pozları takındığını, sonra da "gözyaşları içinde ölüyor! Hem de bu kadar büyük bir sanatçı!' diye [mırıldanarak]" kendini kılıcının üzerine bıraktığını iddia

eder. Yaşayan siyasi liderlerin pantomimlerinin yarattığı etki o kadar güçlüydü ki ilk imparatorlardan Domitianus bunları yasaklamıştı. Gelgelelim Traianus "MS 100 yılı civarında pantomimi gene serbest bıraktı; tiyatrodan ve tiyatro sanatçılarından özellikle hoşlanan halefi Hadrianus da saray çevresiyle irtibatlı bütün pantomim gruplarını devlet mülkiyetine geçirdi.

Pantomim fiili siyasi davranışlar dünyasına bedensel jestler düzeyinde girdi. El kaldırma, parmakla işaret etme, gövdeyi çevirme kesin bir beden dili oluşturuyordu. Mesela Romalı hatip Quintillianus (hem şaşkınlık hem de hayranlık anlamına gelen) *admiratio*'yu ifade etmeyi şöyle öğretiyordu: "Sağ el hafifçe yukarı doğru çevrilir, parmaklar, serçe parmağından başlayarak birer birer avuç içine yaklaştırılır; daha sonra bu hareket tersinden yapılarak el tekrar açılır ve geri çevrilir"; pişmanlığı ifade eden daha basit bir jest ise sıkılmış yumruğu göğse bastırmaktı. İğdış edilmiş Atys'i canlandıran mazlum gibi hatip de bir dizi pantomim yapmak zorundaydı; bunlar olmadan sözler güçten yoksun oluyordu.

Roma sikkelerinde gördüğümüz üzre bu siyasi jestler Hadrianus'un döneminde daha basit ve kesin bir forma bürünmüştü. Yüzlerinde sağlam bilgiler taşıyan sikkeler her tarafa yayılmış imparatorluk'ta önemli bir rol oynuyorlardı; sikkelerin az ama öz şey ifade etmelerini sağlamak için pantomim sanatlarından yararlanılıyordu. Tarihçi Richard Brilliant, Traianus döneminde sikke imal eden kişilerin onların üzerine "imparatorun egemen karakterinin açığa çıktığı durumlardan hareketle kraliyet imgesini soyutlayan" imparatorluk imgeleri bastıklarını gözlemler; Hadrianus dönemindeki sikkeleri yapanlar ise imparatorun jestlerini "basitleştirmiş... özetlemiştir"; bir kraliyet buyruğunu tasvir eden bir sikkede "imparatorun imgesinin bariz berraklığı ile (sikkenin) nötr zemini arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Perikles'in övdüğü demokratik sözlerle eylemlerin birliği yerine sikke pantomimi imparatorluk imgeleri ve eylemleri arasında bir birlik yaratıyordu.

Teatrum mundi'nin unsurları bunlardı: otoritenin damgasını vurduğu bir sahne, yanılsama ile gerçeklik arasındaki çizgiyi geçmiş olan bir aktör, pantomimin sessiz beden diline dayalı bir oyunculuk. Bu tiyatronun dolaysız, doğrudan bir anlamı vardı. Eline Hadrianus'un sikkelerinden birini alan herhangi biri sikkenin iki yüzündeki jestlere bakarak önemini hemen anlayabilirdi. Amfiteatrdaki Romalılar belli bir biçimde giyinmiş olan zavallının Orpheus olduğunu, bir ayının birazdan onu canlı canlı yiyeceğini

hemen anlıyorlardı. Hadrianus sikkelerinde olduğu gibi siyasette de *admiratio* gibi jestler basitleştirilebiliyordu ama jestin kendisi sorunsuzdu, özü değişmiyordu.

Yunanlılardaki Thesmophoria gibi bazı ritüeller bir hikayeyi jestler yoluyla ve mekan içinde dönüştürüyor, böylece metonimi yoluyla eski bir anlamdan yeni bir anlamın ortaya çıkmasını sağlıyorlardı. Bu tür ritüellerden farklı olan *teatrum mundi* birebir göndermeler yapmaya, bilinen anlamları yinelemeye çalışıyordu. Romalılar yenilik arzularını amfiteatrda yüz tane Orpheus'u yüz tane ayıya yedirerek, yani yeni, tuhaf bir ölüm şekli uydurmak yerine imgeyi çoğaltarak tatmin ediyorlardı. Tam da bu tekrar arzusu imgeyi seyircinin zihnine iyice sağlam bir biçimde nakşediyordu.

Teatrum mundi Aziz Augustinus'a özel bir korku veriyordu çünkü sahip olduğu görsel güç Tanrı inancını bile bastırabilirdi. Bu şerrin gücünü göstermek isteyen Aziz Augustinus imanını sınamak için Colosseum'a giden bir Hristiyan arkadaşının yaşadığı deneyimi anlatır. Söz konusu Hristiyan en başta aşağıdaki arenada cereyan eden vahşi gösteriye sırtını dönüp kendisine kuvvet vermesi için Tanrı'ya dua etmiş, sonra yavaş yavaş, adeta kafası bir mengeneyle çevriliyormuşçasına bakmaya başlamış ve gösteriye yenik düşmüş, gösterinin kanlı görüntüleri onu öyle bir trans haline sokmuş ki en sonunda o da etrafındaki bir sürü insan gibi bağırmaya, tezahürat yapmaya başlamış. Pagan dünyasında inşa edilen görsel hapishanede Hristiyan iradesi zayıflamış, sonra da görüntülere yenik düşmüş.

Bazı modern yorumcular Romalılar'ın dünyaya bu kadar birebir baktıkları için bir görsel tahayyül kıtlığından muztarip olduklarını düşünürler. Aslında Romalılar bir hayalgücü eksikliğinden çok hayalgücünün şekilsel fazlalığından mustarip olmuş olabilirler. Gladyatörlerin yeminlerinin aktardığı karanlık önsezilerle başı dertte olan, iktidarın düzensizlik yarattığı bir toplumda, kendi büyümesiyle tıkanmış bir şehirde yaşayan Hadrianus. dönemi Romalıları gözleriyle "inançsızlıklarını gönüllü olarak askıya alıyorlardı.

2. BAK VE İTAAT ET

Aktörlerle geometricilerin aynı türden işler yaptıklarını düşünmeyiz çoğunlukla. Ama bedensel jestler daha sistematik bir tahayyüle, Romalılar'ın insan bedeninde keşfetmiş olduklarını sandıkları simetriler ve görsel dengeler sistemine dayalıydı. Romalılar bu bedensel geometriyi emperyal fatihler ve şehir kurucular sıfatıyla hüküm sürdükleri dünyaya düzen getirmek için kullanıyorlardı. Nitekim Romalılar bakma ve inanma arzusunu bakma ve itaat etme komutuyla kaynaştırıyorlardı.

Bedenin geometrisi

Pantheon Romalılar'ın bu kaynaştırmayı nasıl gerçekleştirdiklerine dair bazı ipuçları sunar. Pantheon simetrinin hâkimiyeti altındadır. Pantheon'un iç mekanı üç parçadan, dairesel bir zemin, silindir şeklinde bir duvar ve kubbeden oluşur. Yatay çap dikey yüksekliğe neredeyse eşittir. Pantheon dışarıdan içeri doğru üç bölgeye ayrılır: Tapınak cephesi, ortada bir geçit ve iç mekan. Ortadaki geçitte nasıl ilerleneceğini gösteren, yere hakkedilmiş düz çizgiler görülür. Yer çizgileri gözü dosdoğru girişin tam karşısındaki duvarda bulunan büyük bir nişe götürür. Binadaki en önemli kült heykel bu niştedir. Geometri soyut olmasına rağmen bazı mimarlık yazarları merkezi yer çizgilerinin binanın "omurga"sı, büyük nişin de "kafa"sı olduğundan bahsetmişlerdir. Yerden tavana doğru bakan başka yazarlar ise binayı bir Roma büstü gibi düşünmüş, tabandaki silindirik dilimi bir generalin omuzlarına, heykelleri bir savaşçının göğüs zırhındaki oymalara, kubbeyi de başına benzetmişlerdir —bu biraz tuhaf bir imgedir çünkü tepedeki açıklık, *oculus,* kelimenin düz anlamıyla binanın gözüdür.

Yine de geometrinin bu organik anıştırmalara esin vermesi nedensiz değildir. Pantheon devasa bir bina olmasına rağmen tekinsiz bir biçimde insan bedeninin bir uzantısını andırır. Özellikle de Pantheon'daki simetrik eğriler ve kareler oyunu Rönesans döneminde Leonardo ve Serlio'nun yaptığı ünlü çizimleri hatırlatır. Bu çizimlerde eller ve kollar açılmış vaziyette bir insanın çıplak bedeni gösterilir. Leonardo da Vinci'nin bir çiziminde (MS 1490 civarı) açılmış kol ve bacakların etrafından geçen kusursuz çemberin merkezi adamın karnıdır; aynı adamın parmak uçlarındaki dört nokta birbirine kusursuz bir kareyle bağlanır.

Vitruvius *Mimari Üzerine On Kitap* başlıklı eserinin "Tapınaklarda ve insan Bedeninde Simetri Üstüne" adını taşıyan üçüncü kitabında insan bedeninin orantılarıyla bir tapınağın mimarisini yönlendirmesi gereken orantılar arasında dolaysız bir bağlantı kurmuştur. "Doğa insan bedenini uzuvların bir bütün olarak çerçeveyle uygun bir orantıda olacağı şekilde

tasarlamıştır," diye yazmıştır; bina yapan bir kişi çember ve karenin ilişkisi yoluyla bunu taklit etmelidir:

> *Eğer... ayrı ayrı uzuvlar ile bedenin bütün formu arasında simetrik bir mütekabiliyet varsa... ölümsüz tanrıların tapınaklarını inşa ederken, eseri oluşturan parçaları hem ayrı ayrı parçaların hem de bütün tasarımın orantılar ve simetri bakımından uyumlu olacağı bir biçimde düzenlemiş olan kişilere sadece saygı duyabiliriz.*

Bir tapınağın tıpkı bedenin yan tarafları gibi eşit ve karşıt parçaları olmalıdır. Bu kare şeklindeki bir binada bariz biçimde görülür ama Romalılar kemer ve kubbe yapmaya düşkündüler. Pantheon'un dahice yönü iki taraflı simetriyi küresel bir mekan içerisinde hâkim kılabilmesiydi: Örneğin girişin karşısındaki ana nişin iki yanındaki iki niş çift taraflı olarak simetrikti. Vitruvius ayrıca mimarın bir binanın ölçeğini ve orantısını bedenin parçalarının ölçeğinden ve orantısından çıkarması gerektiğine de inanıyordu. Vitruvius kollar ve bacakların birbirleriyle ve hayatın kaynağı olan göbekbağıyla karın yoluyla ilişki kurduklarını düşünüyordu. Kollar ve bacaklar düz hatlar oluşturacak şekilde açılabilir: Bunların oluşturduğu iki hat göbek deliğinde kesişecektir. Demek ki parmakların uçları bir karenin hatlarını oluşturur. Leonardo ve Serlio'nun daha sonra çizdiği şekliyle Vitruviusçu beden buydu, bir çember içine oturtulmuş bir kareydi. Pantheon'un iç mekanını da bu Vitruviusçu ilke biçimler.

Göreceğimiz gibi Vitruvius'un çok çeşitli kaynaklardan ve uzun süredir yerleşmiş olan uygulamalardan çıkarak kanunlaştırdığı şekliyle Romalılar'ın başat beden imgesi buydu. Bir mimar bu ideal düzeni izleyerek binaları insan ölçeğine göre yapabilirdi. Üstelik bu insani geometri bir şehrin nasıl görünmesi gerektiğiyle ilgili bir şeyleri de açığa çıkarıyordu.

Bir Roma şehrinin yaratılması

Vitruvius'un yazılarını incelemiş olan Albrecht Dürer gibi Rönesans sanatçıları, başlangıçtaki çembere-oturtulmuş-karenin içine daha küçük karelerden oluşan bir ızgara çizilebilmesi ve böylece bedenin parçalarının genel geometrik sistem içinde tanımlanabilmesi imkanından çok etkilenmişlerdi. Pantheon'un zemini aynı bölümlemeyi gösterir: Zemin bir bütün olarak binanın da yönelimi olan kuzey-güney ekseni üzerine sıralanmış mermer, kızıl somaki ve granitten karelerden oluşan bir dama tahtası şeklindedir. Kareler arasına birer taş çember yerleştirilmiştir.

Vitruvius dönemindeki imparatorluk tasarımcıları bütün şehirleri bu sistemden yararlanarak planlıyorlar, arazi parselleri etrafında sokaklardan oluşan bir dama tahtası yaratıyorlardı.

Genelde bu kent tasarımına Roma "ızgara planı" adı verilir, ama bu Romalılar'ın icadı değildir. Sümer'deki bilinen en eski şehirler ve Roma hâkimiyetinden binlerce yıl önceki Mısır ve Çin şehirleri bu plana göre kurulmuşlardı. Yunanistan'da Hippodamus dama tahtası şeklinde şehirler tasarlamıştı, tıpkı Etrüskler'in İtalyan anakarası üzerinde yaptıkları gibi. Bu tür bütün temel imgelerde olduğu gibi ızgaraların önemli olan yanı belli bir kültürün onları nasıl kullandığıdır.

Romalılar bir şehir kurmak ya da fetih süreci sırasında harap olan mevcut bir şehri yeniden kurmak için *umbilicus* adını verdikleri noktayı, şehrin göbekbağını andıran merkezini belirlemeye çalışırlardı; planlamacılar şehirdeki mekanlar için gerekli bütün hesaplamaları şehrin bu göbekbağından yola çıkarak yaparlardı. Pantheon'un zemini bu tür bir *umbilicus*'a sahiptir. Nasıl bir dama ya da satranç oyununda ortadaki kare büyük stratejik öneme sahipse Pantheon'da da öyledir: Pantheon zemininin ortasındaki kare gökyüzüne açılan kubbedeki dairesel *oculus*'un tam altındadır.

Planlamacılar bir şehrin *umbilicus'*unu gökyüzünü inceleyerek de belirliyorlardı. Güneşin izlediği yol gökyüzünü ikiye bölüyordu; geceleyin yıldızlar üzerinde yapılan bazı ölçümlerle bu ayrım çizgisi de dik açıyla bölünüyor ve böylece gökler dört parçaya ayrılmış oluyordu. Bir şehir kurmak için, adeta gökyüzünün haritası yeryüzüne yansıtılmış gibi, yerde, göğün dört parçasının buluştuğu noktanın hemen altına düşen bölüm aranıyordu. Planlamacılar merkezi bulduktan sonra şehrin kenarlarını tanımlayabiliyorlardı; bunun için toprakta*pomerium* denen ve kutsal bir sınır oluşturan derin bir iz açıyorlardı. *Pomerium'*u ihlal etmek, diyordu Livius, insan bedenini fazla çekiştirerek deforme etmek gibi bir şeydi. Artık bir merkeze ve bir kenara sahip olan müstakbel şehir ahalisi *umbilicus*'da kesişecek dik açılı iki temel sokak çiziyorlar, bunlara *decumanus maximus* ve *cardo maximus* deniyordu. Bu sokak çizgileri dört simetrik alan yaratıyor, daha sonra mesaha memurları bunların her birini dörde bölüyordu. Böylece şehrin on altı kesimi oluyordu. Bu bölünme şehir Pantheon'un zeminine benzeyinceye kadar böyle sürüyordu.

*Umbilicus'*un muazzam bir dini değeri vardı, Romalılar şehrin bu noktanın altında toprağın altındaki tanrılarla, üstündeyse gökyüzündeki ışık

tanrılarıyla —insan ilişkilerini kontrol eden ilahlarla— bağ kurduğunu düşünüyorlardı. Planlamacı *umbilicus*'un yanına *mundus* adı verilen bir çukur açıyordu; bu çukur toprağın altındaki yeraltı tanrılarına adanan bir oda ya da üst üste iki odadan oluşuyordu. Burası tam anlamıyla bir cehennem çukuruydu. Şehir sakinleri şehri kurarken *mundus*'a meyveler ve evlerinden getirdikleri başka hediyeler sunuyorlardı; bu ritüelin amacı "yeraltı tanrıları"nı teskin etmekti. Daha sonra *mundus'*un üzerini kapatıyorlar, üzerine kare şeklinde bir taş yerleştiriyorlar ve bir ateş yakıyorlardı. Böylece bir şehir "doğurmuş" oluyorlardı. Hadrianus'dan üç yüz yıl önce yazan Romalı Polybius, Roma askeri kampının "bir şehir gibi düzenli bir biçimde planlanmış sokakları ve diğer inşaatları olan bir kareden/meydandan" oluşması gerektiğini söylüyordu; fetih bu doğuma vesile olmalıydı.

Vitruvius insan bedeninin kolları ve bacaklarının birbirlerine karın yoluyla bağlandıklarını düşünüyordu. Onun mimarlık anlayışında göbekbağının simgesel önemi cinsel organlarınkinden daha büyüktü. Bir şehrin *umbilicus*'u da geometrik oranlarının hesaplanacağı nokta hizmetini görüyordu. Ama karın büyük bir duygusal yatırımda bulunulan bir doğum işaretiydi. Bir Roma şehrinin kurucu ayinleri topraktaki görünmeyen tanrıların ürkütücü güçlerini dikkate alıyor, şehir planlamacıları merkezin hemen altında bu tanrıları teskin etmeye çalışıyorlardı. Roma şehrinin kuruluşuna da bir şehir doğurmayla ilişkilendirilen dehşet damgasını vurmuştu.

Bir efsaneye göre Romulus Roma'yı MÖ 753 yılının 21 Nisan'ında Palatinus Tepesi'nde bir *mundus* kazarak kurmuştu. En baştan beri Palatinus'da bir ateş kültü vardı ve yuvarlak bir bina olan Vesta Tapınağı bu ateş kültünün ürünüydü; tıpkı *mundus*'ta toprağa depolanan yiyecekler gibi buraya da yiyecek depolanırdı. Vesta Tapınağı daha sonra Roma forumuna taşındı. Burada Vesta rahibeleri tapınağın ateşini yılda bir gün hariç canlı tutmakla görevliydiler. Şehrin altındaki tanrılar o kadar güçlü ve ölümcüldüler ki ateş bir günden fazla sönük kalırsa Roma'nın ortadan kalkacağına inanılıyordu. Görünmez güçlerden duyulan ve Hadrianus'un döneminde iyice belirgin bir hal alan korkunun kökleri Roma kültürünün derinlerindeydi ve kent merkezinde bütün ağırlığıyla hissediliyordu.

Bu yüzden bedenle şehri birleştiren görünüşte rasyonel geometrinin pek de rasyonel bir biçimde işlememesi şaşırtıcı değildir. Romalılar fethettikleri yerler hakkında ayaklan gayet yere basan ilkeler kullanarak yazmışlardı: İyi

limanları, gelişmeye açık bir pazar yeri, doğal korunma imkanları, vs. olan şehirler kurmalıydı. Ama şehir planlamacıları çoğunlukla bu kuralları izlemiyorlardı. Mesela Roma dönemi Galyası ve günümüz Fransası'ndaki Nimes'in on mil kuzeyinde tepe denebilecek yükseltilerle dolu, mükemmel bir tabya olabilecek ve Romalılar yerleşim kurmadan da önce gelişen bir pazarı olan bir yer vardı. Ama fatihler güneydeki, saldırılara daha açık, ekonomik olarak daha az canlı bir alanı seçtiler çünkü burada yeraltı tanrılarının gazabını çekmemek için çok miktarda yiyecekle doldurulabilecek derin bir *mundus* kazılabilirdi.

Tıpkı gladyatörlerin yemini gibi kent planlamacılarının haritası da hem korkuyu hem de kararlılığı ifade ediyordu. Sınırdaki yeni bir şehirde *mundus*'un kazılması burada Roma uygarlığının yeniden doğacağım beyan ediyordu. Roma lejyonlarının disiplinli ve kararlı şiddeti, fatihlerin yeraltı tanrılarını teskin etmek için toprağa açtıkları çukurun temsil ettiği korkuyu dengeliyordu. Romalılar şehirleri doğururken tekrar tekrar aynı geometriyi kullandıkları için şehirci Joyce Reynolds onları "bu şehircilik ideolojisinin yeni imparatorluk koşullarıyla uyumsuzluğunun gittikçe artmasına rağmen [Roma'ya] özgü düşünce örüntülerini ısrarla korumak"la eleştirir. Ama bu tekrara dayalı yerleşimler Roma kültürünün asli veçhelerinden birini yansıtıyor ve ondan kaynaklanıyordu: *Teatrum mundi.*

Roma'da halk takıntılı bir biçimde tekrarlanan pantomimlerde gladyatörlerle mazlumların birbirlerini katletmelerini seyrediyordu. Sınır boylarında birlikler toplanıp mesaha memurlarının onlar adına şaşaalı törenlerle *umbilicus*'un yerini saptama, *mundus*'u kazma ve yeni şehrin *pomerium*'unu çizme işlerini yerine getirmelerini izliyorlardı. Mesaha memurları lejyonların ilerlediği her zaman ve her yerde bu törenleri tekrar ediyorlardı. Galya'da, Tuna boylarında, Britanya’da aynı yer imgesi aynı sözler ve jestlerle canlandırılıyordu.

Tiyatro yönetmeni gibi Romalı planlamacı da sabit imgelerle çalışıyordu. Roma imparatorluk planlamacılığı bir şehrin haritasını tek bir hamlede çıkarmaya çalışıyor, ordu bir yeri fetheder fethetmez oraya Roma coğrafyası dayatılıyordu. Izgara formu burada işe yarıyordu çünkü böyle bir geometrik imge zamanla kayıtlı değildir. Ama bu şekilde planlama yapmak fethedilen topraklarda hiçbir şey olmadığını varsayar. Sahiden de, etrafa çeşitli yerleşimler serpiştirilmiş olsa da Romalı fatihler kendilerini boşlukta ilerliyor gibi görüyorlardı. Şair Ovidius sürgünde şöyle yazıyordu: "Taşraya baktığımda cazibeden yoksun olduğunu görüyorum; bütün dünyada bu

kadar neşesiz bir şey daha olamaz. İnsanlara baktığımdaysa insan denmeye pek de layık olmadıklarını görüyorum; kurtlar bile onlar kadar acımasız ve vahşi olamaz... Soğuğa karşı kendilerini çıplak tenleri ve gevşek külot pantolonlarıyla korumaya çalışıyor, yontulmamış suratlarını da uzun saçlarıyla örtüyorlar." Seferdeki Romalılar bir tekrarlama zorlamışının pençesindeki Romalılar olarak kalmayı sürdürseler de anayurt ile sınır boyları arasında büyük bir ayrım da vardı: İmparatorluk *mundi*'sinin kenarlarında Roma'yı yeniden kurmaya yönelik bu pantomimler fethedilen insanların hayatlarını tehdit ediyordu.

Fethedilen halklar tarihsiz ve karaktersiz vahşiler klişesine çok nadiren uyuyordu tabii ki. Galya ve Britanya'da yerli kabilelerin kendileri de şehirler inşa etmişlerdi ve Romalılar'ın şehirde yaptıkları düzenlemeler yerli geleneklerle bir arada yaşayabiliyordu. Kent merkezi Romalılaştırılırken meskun mahaller ve kenar semtlerdeki çarşılar yerel gelenekleri sürdürüyordu. Romalılar'ın fethettiği Yunan şehir devletlerinde bu önyargılar bütünüyle işe yaramaz oluyordu çünkü Roma yüksek kültürünün çok büyük bir kısmı Yunanlılar'dan kaynaklanıyordu. "Roma" dayatması daha çok egemenliği meşrulaştırmak için "anayurt"un anısını fethedilen yere taşımak gibi şeydi.

Fatihler kent formunun barbarları Roma'nın âdetlerine hızla asimile etmeye yardımcı olacağını umuyorlardı. Antik tarihçi Tacitus, Agricola Britanya'yı yönetirken bunun nasıl olduğuna dair bir tablo sunar:

> Tapınaklar, çarşılar, evler yapılması için bireyleri teşvik ediyor, cemaatlere yardımcı oluyordu: Tezcanlıları övüp tembelleri azarlıyordu, onun övgüsünü kazanma rekabeti zorlamanın yerini alıyordu. Dahası kabile şeflerinin oğullarına (Romalılara özgü) serbest bir eğitim vermeye başlamıştı... Sonuçta eskiden Latin dilini reddeden millet belagat sanatı öğrenmeye özenir hale geldi: Üstelik bizim giysilerimizi giymek bir temayüz işareti haline geldi, toga giymek moda oldu.

Yeni şehrin geometrisinin fatihler için de ekonomik sonuçları oluyordu. Şehri karelere bölme işi arazi parçaları bireylere verilecek kadar küçülünceye dek sürüyordu. Orduda bir askerin aldığı parsellerin sayısı rütbesine bağlıydı. Fethedilen kırlık bölgeler de aynı şekilde bölüştürülüyor, askerler rütbelerine göre hesap edilmiş arazi hisselerini alıyorlardı. Matematiksel sınırlar bir Romalı için son derece önemliydi, hem de sadece

toprak sahibi olduğu için değil mülkiyetin kendisi parselleme süreci tarafından *rasyonalize edilmiş* olduğu için de. Mülk sahibi mülkiyet haklarını daha güçlü bireylere karşı koruyabiliyordu çünkü bir parçaya sahip olması tam da bütünü yaratmış olan mantığın ürünüydü. *Formae* adı verilen bronz tabletler arazinin nerede olduğunu, büyüklüğünü ve şeklini gösteriyordu. Bu bronz parçalan bir askerin yanında taşıdığı en değerli nesnelerdi. Joseph Rykwert şöyle yazar: "Cumhuriyet döneminin sonlarında ve imparatorluk döneminde şehirlere, kırlara ve aynı zamanda askeri örgütlerine neredeyse takıntı boyutlarına varan bir devamlılıkla değişmez, tekbiçimli bir örüntü dayatan Romalıların bu yaptığını başka hiçbir uygarlık yapmamıştır."

Demek ki başka yerlere uygulanan "Roma" tasarımı buydu. Tam olarak organik bir geometrik tasarımdı bu. Hadrianus'un Roması'nda, doğumunu yönlendiren genel planın izlerini çoktan silmiş olan bu şehirde adı geçen bu tasarımın nasıl bir anlamı olabilirdi?

Roma forumu

Eski Roma forumu *(Forum Romanum)* siyaset, ekonomi, din ve dostane sohbetlerin iç içe geçtiği, Perikles döneminin Atina agorasına çok benzeyen bir kent merkeziydi. Dönenip duran kalabalık arasında özel grupların her birinin kendi bölgesi vardı. Romalı oyun yazarı Plautus MÖ ikinci yüzyılın başlarında bu bölgeleri farklı cinsel beğenilerine göre alaycı bir edayla betimler:

> ...evli zengin aylaklar Bazilika etrafında takılırlar. Burada biraz geçkin de olsa epeyce bir fahişeye ve emeğini kiralayan ya da satan adamlara da rastlanır... Aşağı Forum'da saygın ve hali vakti yerinde yurttaşlar yürüyüşe çıkarlar: Daha gösterişli olanlar orta Forum'dadır. Eski dükkanlar'ın etrafında tefeciler bulunur —kredi pazarlıklarını burada yaparlar... Vicus Tuscus'da ellerinden her iş gelen eşcinseller dolanır.

Forumun agoradan farkı bu çeşitli kalabalığı dört bir yanı binalarla çevrili dikdörtgen şeklinde bir alan içine sokmasıydı. Bir dini bina, Capitolium Tepesi'nin eteklerindeki eski foruma bitişik olan On İki Tanrı Portikosu özellikle önemliydi. Yunan tanrıları birbirleriyle sürekli kavga ettikleri halde buradaki ilahlar Pantheonun ilk dönemlerinde olduğu gibi barış içinde bir araya toplanmışlardı. On iki Tanrı *Di Consentes et Complices* —mutabık ve uyumlu— olarak bilinirdi. İlk dönem Romalıları

göklerde ve yeraltında "üzerinde uzlaşılmış doğaüstü güç mertebeleri olduğunu düşünürlerdi. Bu uygun düzen içinde sıralanmış tanrılar imgesi Romalılar'ın yeryüzünde, forumda inşa etmeye çalıştıkları formu ifade ediyordu.

Romalılar iki formu geliştirerek mimarilerini gittikçe daha mutabık, uyumlu ve çizgisel bir hale getirmeye çalışıyorlardı: peristil ve bazilika. Bu bina formlarına ilişkin bugünkü kavrayışımıza göre peristil merkezî bir avlunun ya da bitişik binaların etrafından dolanan uzun bir sütunlar dizisidir; bazilika ise insanların bir ucundan girip öteki uca doğru gittikleri dikdörtgen şeklindeki bir binadır. Bu iki mimari formun Roma'daki kökenleri birbirinden pek ayrı değildir.

Romalılar kişinin dikkatinin yanal hareketlerle çelinmek yerine ileri doğru gideceği bir mekan yaratmaya çalışıyorlardı; Roma mekanının bir omurgası vardı. İlk modern müze bu şekilde işliyordu. MÖ 318 yılında forumun bir tarafını oluşturan bir dizi dükkanın üzerine şehir tarafından uzun bir ikinci kat (*Maeniana)* inşa ettirildi. Burada Roma'nın fetihlerinde elde ettiği hatıra eşyaları tarihsel bir sıra içinde sergileniyordu. Ziyaretçi omurga boyunca ilerleyerek Roma'nın askeri kudretinin tarihini takip edebiliyordu.

"Bir bazilika büyük bir toplantı salonuydu". Bu form Yunanistan'da yargıcın salonun bir ucunda oturduğu mahkeme salonu olarak doğmuştu. Roma dünyasında bazilikalar iki yanlarında çoğunlukla alçak çatıları bazilikanın kenarlarına bitişik bina şeritleri olan uzun, yüksek yapılardı. Bazilikaların iki yanında çatılarının alt kesimleri bazilikanın kenarlarına bitişik olan bina sıralarına da sık rastlanırdı. Orta salon hem iki ucundan, hem de binanın yan şeritlerinin ana gövdeye tutturulduğu hattın üzerindeki pencerelerle aydınlatılıyordu. Bazilikada omurga boyunca bir uçtan girip öbüründen çıkan yüzlerce, hatta bazen binlerce insan bulunurdu. Forum Romanum’da tam anlamıyla kayda geçirilmiş ilk bazilika MÖ 184 yılında yapılmıştır. Romalılar bazilikalara daha sonraları aynı ilkelerle inşa edilmiş devasa, belli bir doğrultuda dizili kutular şeklinde, büyüklüğü gittikçe artan yapılar da eklemişlerdir.

Forum Romanum'da açıkhavada duran bir Romalı'ya bu binaların nasıl görünmüş olabileceği modern bir tarih metninde şöyle anlatılmıştır: Her bir yanda tapınakların ve bazilikaların sütun dizilerini ve portikolarını, en arkada da fon olarak Concordia Tapınağı'nı görürdünüz.' Ama bir Romalı

olarak avare avare dolaşmazdınız. Büyük binalar size bunların önünde kendinize çekidüzen vermeyi buyururdu adeta.

Yunan Parthenonu'nun şehirdeki birçok farklı noktadan görülebilecek şekilde tasarlandığını ve bakan kişinin gözlerinin binanın dış cephesi üzerinde gezindiğini hatırlıyoruz. Oysa Roma tapınağı bakan kişiyi sadece cephede tutmaya çalışıyordu. Çatısı saçaklarla kenarlara uzanıyordu, bütün törensel bezemeleri ön cephedeydi, etrafındaki taşların ve bitkilerin yerleşimi kişiyi binanın cephesine bakmaya yönlendiriyordu. Tapınağın içindeyken de bina size yön veriyordu:

İleri bak, ileri doğru git. Bu kabartmalarla süslü kutular Hadrianus'un Pantheonu'ndaki görsel direktiflerin, duvarları ve zeminindeki iki taraflı simetri ve omurgayla verilen görsel direktiflerin kökenini oluşturuyordu.

Roma mekanının geometrisi beden hareketlerini disipline ediyor ve tam da bu anlamda bak ve itaat et buyruğunu veriyordu. Bu buyruk diğer Roma düsturu bak ve inan'la, mesela Roma tarihindeki ünlü dönüm noktalarından birinde kesişmişti. Julius Caesar Galya'da savaşırken Romalılar'a varlığını unutturmak için Capitolium Tepesi'nin yamacında, Forum Romanum'un hemen batısında yeni bir forum yaratmıştı. Bu forumun resmen beyan edilen amacı Cumhuriyet'in hukuki işleri için ilave mekan yaratmak olsa da gerçek amacı Romalılar'ı Caesar uzaktayken onun iktidarıyla yüzleştirmekti düpedüz. Caesar burada bir Venüs Genetrix Tapınağı kurdu. Venüs'ün Caesar'ın ailesi olan Julius'ları doğurduğu varsayılıyordu. Caesar'ın yapısı "aslında Julius ailesine adanmış bir tapınaktı". Orada tek başına yükselen bu anıt bina kompleksinin başını çekiyordu; bir dikdörtgenin kenarları boyunca iki taraflı simetri yaratmak için bu binadan ek binalar ya da duvarlar da çıkarılmıştı. Julius Caesar bakan kişiyi tıpkı tanrılara adanmış bir tapınağın önünde olduğu gibi tam ana tapınağın önüne yerleştirerek ailesinin güya kutsal kökenlerini vurgulamaya ve böylece huşu verici mevcudiyetini hissettirmeye çalışıyordu.

Taşra şehirlerinde olduğu gibi Roma'nın merkezindeki iktidar geometrisi de insani çeşitliliği zayıflatıyordu. Forum Romanum daha düzenli bir hale girdikçe "şehrin kasapları, bakkalları, balıkçıları ve tüccarları şehrin ayrı semtlerine dağılarak Cumhuriyet'in ileriki dönemlerinde forumdaki iş hayatını avukatlara ve bürokratlara bıraktılar. Sonraları imparatorlar kendi forumlarını kurdukça siyasetçilerin bu gözdeleri de Forum Romanum'u terk edip efendilerinin peşinden yeni yerlere gittiler. Modern planlamacılığın jargonuyla söylersek, bu binalar daha "tek işlevli" bir hal aldılar ve

Hadrianus tahta geçtiği sıralarda da çoğu boştu. Arkeolog Malcolm Bell şöyle yazar: "Agorada serbest mekanlar gerektiren siyasi ve ticari faliyetlerin çoğu kenar semtlere taşındı. Bu iyi planlanmış dünyada... *stoa*'nın muğlak değerlerine pek ihtiyaç duyulmuyordu."

Çeşitlilik azaldıkça Roma'nın bu eski merkezi törenlere tahsis edilmeye başlandı ve Forum Romanum iktidarın pantomimin güven verici kisvelerine ve rollerine büründüğü bir nokta haline geldi. Mesela, MÖ 150 yılı civarlarına kadar Forum Romanum'un bir kenarındaki Comitium'da mahkemeler hem jüriyle hem de yurttaşların oylamasına başvurma yoluyla görülüyordu. İzmir'den nadir bir kayısı cinsi satın alma ya da boğa yumurtaları konusunda sıkı bir pazarlık yapma gibi faaliyetler Forum Romanum'un dışına çıkmaya başlayınca oylamalar ve siyasi tartışmalar da dışarıya kaydı. Konuşmacılar kalabalığa aslen Comitium'dan çıkan kavisli bir platform olan Rostra'dan hitap ediyor, arkalarındaki sağlam bina seslerini pekiştiriyordu. Julius Caesar eski Rostra'yı Forum Romanum'un kuzeybatı ucundaki köşeden yine Forum Romanum'daki yeni bir yere taşıdığında bu yeni konuşmacı kürsüsünün katılımcı siyasetin değil törensel beyanların yapılacağı bir yer olmasını istiyordu. Konuşmacı artık üç yanı insanlarla çevrili bir şekilde konuşmuyordu; ilk bazilikalardaki yargıç gibi bir yere yerleştirilmişti. Sesi dışarıya iyi yansımıyordu ama bunun önemi yoktu. Hatibin görünmesi, parmak sallaması, göğsünü yumruklaması, kollarını açmasıydı istenen. Onu duya-mayan, zaten onun sözleriyle eyleme geçme gücünü de kaybetmiş olan muazzam kalabalık karşısında bir devlet adamı gibi görünmesi yeterliydi.

Roma Senatosu'nu barındıran binalara da görsel düzen damgasını vurmuştu. Roma Cumhuriyetinin bu en üst kurumu imparatorların gelişiyle birlikte büyük ölçüde törensel bir bina haline gerilemişti. Neredeyse Cumhuriyet döneminin sonlarına kadar Curia Hostilia'daki Senato Forum Romanum'un en önünde yer alıyordu. Roma'nın üç yüz senatörünü barındıran bu bina içeri doğru bir dizi basamakla teraslanıyordu. Julius Caesar Curia'yı forumdan çıkarıp bir başka büyük bina olan Basilica Aemilia'nın arkasına gizledi. Burada, Julius Curiası'nda (Curia Iulia) bir geçitle girişten Senato görevlilerinin bulunduğu podyuma geçiliyordu. Sandalye sıraları bu omurgaya dik açı yapacak şekilde yerleştirilmişti. Sıralara kıdeme göre oturuluyordu, kıdemliler ön sıralara yerleşiyordu, Gelgelelim, oylama Yunan Pnyks'indekine benzemiyordu. Senatörler kıdem çizgilerini ihlal etmeden ana geçitin bir yanından öbürüne geçiyor,

toplantıya başkanlık eden görevli de bir tarafta öbüründen daha fazla sayıda insan gördüğünde bir meselenin karara bağlanmış olduğunu ilan ediyordu. Tanrılar arasındaki sıkışık kıdem sıralamaları devlet işlerini kontrol etme gücünü gittikçe yitiren bir Senato'da yeniden üretiliyordu.

Siyasi dalkavuk Velleius Paterculus ilk İmparator Augustus’u övmek isterken bu görsel değişikliklerin yol açtığı sonuçlara da değiniyordu:

> Foruma yeniden itibar kazandırıldı. Forumda çatışma, Campus Martius'da makam edinmek için kapı kapı dolaşıp oy istemek, senatoda düzensizlik ortadan kaldırıldı. Devlet uzun süredir unutulmuş olan adalet, hakkaniyet ve çalışkanlığı yeniden kazandı... tiyatrodaki kargaşa sona erdirildi. Herkes ya doğru olanı yapma isteğiyle dolduruldu ya da doğru olanı yapmaya zorlandı.

İşten, uygunsuz cinsellikten, muhabbetten arındırılıp yüceltilen bir tören mekanı olup çıkan Forum Romanum Hadrianus dönemine gelindiğinde iyice beter bir hale bürünmüş, kentin eski merkezi Velleius’un manidar sözleriyle "herkesin ya doğru olanı yapma isteğiyle doldurulduğu ya da doğru olanı yapmaya zorlandığı" bir yer haline gelmişti.

Forum Romanum'un tarihi imparatorluk döneminde inşa edilecek büyük emperyal forumlar dizisini önceden haber veriyordu. İmparatorluk döneminin sonuna gelindiğinde bu forumlar dev tören alanları oluşturuyorlardı. Romalılar bu alanlarda bir omurga üzerinde hareket eder gibi dolaşıyor, hayatlarına hükmeden yaşayan tanrıların ihtişamını temsil eden muazzam ve göz korkutucu binalarla karşılaşıyorlardı. Forum Romanum'un talihini, Forum Julium'un doğuşunu ve emperyal forumların artışını yönlendiren, yurttaşların sesleri giderek zayıflarken bu mekanları gittikçe daha göz korkutucu kılan kurnaz bir Üstün Matematikçi falan yoktu. Olan şuydu: Romalılar'ın sınırlarda şehirler yaparken uyguladıkları görsel kontrol artık anavatana da gelmişti. Kozmopolit Romalılar taşradan iğrenseler de Hadrianus'un dönemine gelindiğinde Romalılar'ın fethettikleri halklara uyguladıkları görsel düzen kendi hayatlarına da hükmeder olmuştu.

Hadrianus'un dönemine gelindiğinde iktidar geometrileri kamusal alan kadar mahrem mekanlara da hükmeder olmuştu.

Roma evi

Roma evlerinde özellikle bir açıdan Yunan ailelerinden çok farklı olan aileler oturuyordu çünkü cinsiyetler arasında çok daha fazla eşitlik söz konusuydu. Kadınlar *sine manu* evlendikleri, yani bütünüyle kocanın

otoritesi, *mantis*'u altına girmeden evlendikleri takdirde kendi mülklerine sahip olabiliyorlardı. Kız çocuklar bazı miras tiplerinden oğlan çocukları gibi pay alabiliyorlardı. Erkeklerle kadınlar birlikte yemek yiyorlardı. Roma'nın ilk dönemlerinde erkekler divanlara uzanırken kadınlar ayakta dururlardı, ama Hadrianus'un dönemine gelindiğinde evli çiftler birlikte uzanıyorlardı —Perikles döneminde yaşayan bir Yunanlı'nın havsalasının almayacağı bir görüntüdür bu. En yaşlı erkeğin egemen otorite konumunda olduğu aile gurubu fena halde hiyerarşik ve ataerkildi elbette. Ama erkeklerle kadınlar arasındaki daha karmaşık ilişkiler Roma hanesinin, *domus*'un hane duvarları dışındaki şehri yansıtma biçiminin ürünüydü. Evdeki geometri orada barınan insanların sınıflarını, yanaşmalarını, yaşlarını ve mülklerini anlamlandırıyordu.

Eski Roma *domus*'unun dış cephesi Perikles dönemi Yunan evinin boş duvarlardan oluşan dış cephesinden daha önemli sayılmazdı. Odaları açık bir avlu etrafına yerleştirilmiş olduğu için bazı evlerin iç mekanları da ilk bakışta benzermiş gibi görünebilir. Ama bu evlerde en baştan beri çizgisellik hâkimdi. Eski bir Roma evine bir holden girilir ve açıkhavadaki *atrium*'a çıkılırdı. Yan taraflarda uyunulan ve depo olarak kullanılan odalar görülürdü; ileride, havuzu ya da çeşmeyi geçtikten sonra evin koruyucu tanrılarını barındıran bir niş bulunurdu. Burası babanın yeriydi; baba burada taht gibi yüksek bir sandalyede oturur, iki yanında atalarının mask haline getirilmiş portreleri bulunurdu. Misafirler masklar, heykeller ve yaşayan bir adamdan oluşan bir otorite tablosuyla karşı karşıya gelirlerdi.

Ev yeterince zenginse yan taraflarda da çizgisellik hüküm sürerdi: Odadan odaya her birinde kimin ya da neyin hakim olması gerektiğine bakılarak geçilirdi. Hane mekanlarının düzenlenmesinde "öncelikler, ön, arka ve yanlar, büyüklük ve küçüklükler mekansal olarak açık seçik bir biçimde ifade edilirdi" ki insanlar bir odaya önce kimin girmesi gerektiğini ve ötekilerin onu hangi sırayla takip etmeleri gerektiğini ya da misafirlerin önemine göre hangi odaların kullanılması gerektiğini bilebilsinler. Tabii ki bu bir ailenin çok odalı bir ev lüksüne sahip olmasını gerektirir, oysa Romalılar'ın çoğu bu lükse sahip değillerdi. Ama toplumsal piramidin tepesindeki ev düzeni, diğerlerine de nasıl yaşanılması gerektiği konusunda bir standart sunuyordu.

Hadrianus döneminde, üst orta sınıftan bir aileye ait, on dokuzuncu yüzyılda bir doktor ya da yargıcın eviyle kıyaslanabilecek, sekiz on uşaklı böyle ideal bir evi ziyaret ettiğimizi hayal edelim. Bu hayali ziyareti

yaparken Roma döneminde sağlıklı bir kölenin fiyatının bir atın fiyatının üçte ya da dörtte biri olduğunu akılda tutmak faydalı olabilir. Evin giriş kapısına (ya da kapılarına, çünkü kapıların sayısı aşama aşama üçe kadar yükselebiliyordu) vardıktan sonra üstü kapalı bir giriş holüne giriyoruz, burada diğer ziyaretçilerle birlikte şöyle bir tetkik ediliyoruz. Giriş holü bizi ailenin zenginliğiyle etkileme amacını güder; Vitruvius buraya mümkün olduğunca çok para harcanmasını salık vermiştir. Bu hol sütunlu bir avluya açılır. Roma döneminde, odaların ana avludan içerilere doğru uzanması olgusu aynı ilkeye dayalı olarak yapılan modern tasarımlara göre daha belirgindir çünkü Roma evinde genellikle iç kapılar, bulunmazdı, onların yerine kumaş perdeler kullanılırdı. Kıdemli bir uşak evin ne kadar içlerine girebileceğimizi bu perdelerden kaçının çekili olduğuyla işaret ederdi.

Sonra evin açık avlusuna girip havuzun kenarında ayakta beklerdik. Açık avlu bazı bakımlardan bir agora işlevi görürdü: "Burası tek başına yapılacak meşgalelerden evsahibinin yüksek toplumsal konumuna yakışan büyük kabul merasimlerine kadar çeşitli faaliyetlerin yapıldığı bir yerdi — peristilin kendileri için geçit, iş alanı ve su haznesi işlevi gördüğü uşakların çalışmalarını buna dahil etmiyoruz." Bazı bakımlardansa avlu daha çok bir forum gibi işlerdi: Burada etrafımızdaki insan kalabalığı önem sıralamasına sokulup evsahibi tarafından öyle kabul edilirdi. *Domus*'un daha uzak odalarına kabul edilenler genellikle peristilin açık alanında tutulanlara göre aileyle daha yakın bağlar kurmuş kimseler olurdu. Evdeki her şey sıralama ve ardışıklık telkin ederdi. En büyük evlerde ana avludan daha küçük peristiliere, onlardan da odalara çıkılırdı. Hanenin belli bir mensubunun bizi nerede kabul ettiği bizim önemimize olduğu kadar o kişinin de *domus* içindeki önemine bağlıydı. Bu hiyerarşi Roma evlerindeki alanları tıpkı on dokuzuncu yüzyılın İngiliz evlerinde yaptıkları gibi kontrol eden uşaklara da uzanıyordu; *majör domo*'nun (metrdotel) kendi ofisi vardı, uşakla kâhya kadın yemek odasında faaliyet gösterirdi.

Yemek odasındaki, yani *triclinium*'daki toplumsal hayatı hatlar düzenliyordu. Yemeğe davet edildiğimizde evin mensuplarının payelerine göre, duvarlar boyunca ilerleyip evsahibinin ana divanın sağ ucundaki yerinde biten düz bir hat üzerinde divanlardaki yerlerini aldıklarını görürdük. Evli kadınlar divanlarda kocalarının yanında uzanırlardı ama kimse tamamen gevşemiş bir halde olmazdı, luvenalis bu yemeklerin debdebesine, yerlerinin evsahibinden uzaklığı derecesinde ona daha fazla yaltaklanan misafirlere nutuk çeken *pater familias*'lara (aile babalarına)

çatıyordu. Öte yandan tam bir Romalı olan luvenalis aynı zamanda evin her üyesinin mertebesini onun nerede uzandığına bakarak tam olarak saptamaktan da geri kalmıyordu.

İktidar hatları evsahibinin yatak odasında sona ulaşıyordu. Burada varlığımız hoş karşılanmazdı. Tarihçi Peter Brown "cinsel birleşme anında [Romalı] seçkinlerin bedenlerinin evlilik yatağı üzerinden kuşaktan kuşağa akan kutsal akışta tekil, başıbozuk bir girdap yaratmasına izin verilmezdi," diye yazar. "Zürriyet" günümüzde bir mecazdan ibarettir; oysa antik Romalılar için hiç de mecazi bir şey değildi. Plutarkhos yatak odasının bir "düzgün davranış okulu" olması gerektiğini beyan ediyordu çünkü çekirdek çift bir kere evlendikten sonra zürriyetin hükmü altına giriyordu: Gayri meşru çocuk da Perikles dönemi Atinası'nın tersine aile mülkü üzerinde hak iddia edebiliyordu.

Beden, ev, forum, şehir, imparatorluk: Hepsi çizgisel tahayyüle dayalıydı. Mimari eleştirisi Romalılar'ın mekan içinde açık ve seçik kesin bir doğrultu, ızgara plan gibi dikgenleri iyi tanımlanmış mekanlar, yarım daire şeklindeki Roma kemeri gibi katı formları olan yapılar, söz konusu yarım dairenin üç boyutlu bir mekana taşınmasının ürünü olan kubbeler gibi kesin tanımlı hacimleri olan binalar yaratma kaygısı güttüklerinden bahseder. Kesin doğrultu arzusu defalarca tekrarlanabilen imgelere duyulan hevese benzeyen, birebir hakikat olarak kabul edilen derin bir ihtiyacı dile getiriyordu. Bu görsel dil tedirgin, eşitsiz ve idaresi güç bir halkın yerden güvence bulma ihtiyacını ifade ediyordu; bu formlar tarihteki kopuşların bir şekilde dışında kalan kalıcı, değişmez bir Roma hissini iletmeye çalışıyordu. Hadrianus bu dili ustaca konuşsa da muhtemeldir ki bütün bunların bir kurmaca olduğunu biliyordu.

3. İMKANSIZ TAKINTI

Hadrianus saltanat sürdüğü sıralarda —konusuna bakılırsa herhalde yaşlıyken— "Ruhuna" adlı kısa bir şiir yazmıştır. Şiirin Latince orijinali şöyle:

> *Animula vagula blandula,*
> *hospes comesque corporis,*
> *quae nunc abibis in loca*

pallidula rigida nudula,
nec ut soles dabis iocosl
Ey uçucu, belirsiz ruh
Bu toprağın dostu, yoldaşı
Uzaklardaki hangi bilinmez ülkeye doğru
Açacaksın kanatlarını şimdi?
Ne zamanki neşeni kaybetmiş,
Soluk, donuk çaresiz.

Usanmaz bir bani olan Hadrianus burada zamanın çözülüşüne tanıklık eder. Şiir ümitsiz değil hem acı hem de tatlı bir şiir olarak okunabilir ki teklifsiz bir tonu ve müşfik bir söyleyiş tarzı olduğu için tarihçi G. W. Bowersock böyle okunması gerektiğini düşünür. Şiir ayrıca romancı Marguerite Yourcenar'ın yaptığı gibi, Flaubert'in mektuplarında Hadrianus dönemi hakkında sarfettiği bir cümleden hareketle de okunabilir: "Tarihte Cicero'yla Marcus Aurelius dönemleri arasında tanrıların varlıklarının sona erdiği, İsa'nın henüz ortaya çıkmadığı, insanın tek başına olduğu benzersiz bir an vardır." Hadrianus'un şiirinin kendini övmenin çok ötesinde bir anlamı olduğu kesin.

Byron'ın çevirisindeki "toprak", Hadrianus'un Latincesı'nde "beden’dir. Ayrıca Byron *soles'i* dünyadaki yalnızlığı ifade ediyormuşcasına yanlış çevirir. Ama modern şair antik imparator-şairin, saltanatını Batı dünyasının dört bir yanına taşımış ve insanın gerçekten de yalnız olmasından duyulan korkudan yararlanmış olan imparatorun ruhunu iyi anlamıştır belki de. William MacDonald gibi Pantheon hakkında yazmış olan modern eleştirmenlere göre Hadrianus'un sözlerini böyle serbestçe çevirmek Pantheon'un ruhuna o kadar da yabancı bir şey olmayacaktır. Vitruviusçu, dini ve imparatorlukla ilgili simgelerle dolup taşmasına, son derece kontrollü hatta aşırı belirlenmiş bir görsel forma sahip olmasına rağmen bina insanda yine de derin ve esrarlı bir yalnızlık hissi uyandırır.

Alexander Pope'un başlığı gibi genel konusu da Hadrianus'unkine benzeyen bir şiiri bir Hristiyan'ın Hadrianus döneminin gücünü nasıl farklı bir ruhla kâğıda geçirmiş olabileceği hakkında bir fikir verir bize. Pope'un "Ölmekte olan Hristiyan'dan Ruhuna" adlı şiiri şu kıtayla sona erer:

Çekiliyor dünya; kayboluyor!
Gözlerimin önünde açılıyor Cennet!
Kulaklarımda çınlıyor meleklerin sesi;

> *Ver bana kanatlarımı, ver de bineyim, uçayım!*
> *Ey Mezar, nerede kaldı zaferin?*
> *Ey Ölüm, nerede kaldı okun?*

Atalarımız Hadrianus'un Roması’ndaki küçük Hristiyan hücresinden bugüne, bu zaman anlayışını Hadrianus’un pagan yalnızlığından daha etkileyici bulmuşlardır.

4. BEDENDEKİ ZAMAN
Roma’da İlk Hristiyanlar

Pagan dünyasında bedensel ıstırap nadiren insani bir fırsat olarak görülüyordu. İnsanlar ıstırapla karşılaşabilirler, ondan bir şey öğrenebilirlerdi ama onu aramaya kalkmazlardı. Hristiyanlık ile birlikte bedensel ıstırap yeni bir manevi değer kazandı. Acıyla başa çıkmak hazzı yaşamaktan bile daha önemliydi belki de; İsa'nın bizzat kendi ıstıraplarıyla verdiği derse göre acıyı aşmak daha zordu. Hristiyan kişinin hayattaki yolculuğu her türlü fiziksel uyarımı aşma yoluyla biçimleniyordu; bir Hristiyan beden karşısında kayıtsız kalarak Tanrı’ya daha çok yaklaşmayı umuyordu.

Hristiyanlar’ın zaman içinde yaptığı bedenden uzaklaşıp Tanrı'ya yaklaşmayı amaçlayan yolculuk başarılı olsa da müminlerin yere bağlılıklardan da kurtulmaları gerekiyordu. Paganların bak ve inan, bak ve itaat et buyrukları imana yol açamazdı; mekandaki hiçbir doğrultu Tanrı'nın nerede olduğunu ortaya çıkaramazdı. Tanrı hem her yerdeydi hem de hiçbir yerde; kendinden önceki Yahudi peygamberler gibi İsa da bir gezgindi. Peygamberin yolunu takip eden mümin en azından manevi düzeyde şehri terk ederdi. Hristiyan kişi kendini köksüzleştirerek Cennet'ten sürgün edilmeyi yeniden canlandırır, acı çeken diğer insanların daha fazla farkına varıp onlara karşı daha müşfik olurdu.

Bu Hristiyan yolculuğu takipçilerinden çetin taleplerde bulunuyordu. Yoksullara ve zayıflara ulaşmayı hedefleyen bir din onlardan kendi içlerinde insanüstü bir güç bulmalarını istiyordu. Roma'daki ilk Hıristiyanlar'ın hikayesi bu inanca sıkı sıkıya bağlı kalan ama sadece insan oldukları için ayaklarının altında bir zemine ihtiyaçları olduğunu keşfeden bir halkın hikayesiydi. Bir şehre ihtiyaçları vardı.

1. İSA'NIN YABANCI BEDENİ

Antinous ve İsa

Erken Hristiyan tarihinin en dramatik pasajlarından biri bir Hristiyan'ın Hadrianus'un en kişisel inşa projesine, dostu Antinous anısına yaptırdığı şehre karşı açtığı davadır. Antinous ile Hadrianus'un ilişkileri konusunda kesin olan çok az şey vardır. Muhtemelen Hadrianus'un 120'li yılların başlarında Atina'yı ya da başka bir Helen şehrini ziyaret ettiği sıralarda tanışmışlar; Antinous o sıralarda on iki ila on dört yaşlarında bir oğlanmış. Bundan birkaç yıl sonraya ait Roma sikkelerinde Antinous'un imparatorun av partilerine katıldığını, yani onun mahrem çevresine dahil olduğunu görürüz. Antinous 120'li yılların sonlarında, on dokuz ila yirmi yaşlarındayken aniden ölmüş, cesedi Nil nehrinin kıyılarına vurmuş halde bulunmuştur. İmparator Nil nehrinin kıyılarında Antinous'un öldüğü yerde genç adamın anısına Antinopolis adı verilen bir şehir yaptırmış ve Tivoli'deki evini genç adamın heykelleriyle doldurmuştur. Elde sadece belli parçaları bulunan hikayenin mantıklı yorumu Hadrianus ile Antinous'un sevgili olduklarıdır. Hadrianus'un Antinous'a duyduğu aşk onun oğlanın anısına koca bir şehir yaptırma arzusunu da, oğlanın ölümünden kısa bir süre sonra Antinous'un tanrı olduğu yolunda bir ferman çıkartmasını da açıklar.

Fransız romancı ve klasikçi Marguerite Yourcenar Hadrianus ve Antinous hakkında, Antinous'un neden boğulduğu bilmecesi etrafında dönen bir roman —*Hadrianus'un Anıları*— yazmıştır. Romancı bu olayla ilgili olarak Viktorya döneminde yapılmış olan çeşitli açıklamalarla, ya erkek aşkına hiç değinmeyip Antinous'un nehirde kazayla boğulduğunu iddia eden ya da erkek aşkını ölümün nedeni haline getirip Hadrianus'un Antinous'u kendisine ihanet ettiği için boğdurduğunu ileri süren açıklamalarla hesaplaşır. Yourcenar kendi hikayesini hem cinsel anlamda daha açık hem de tarihsel açıdan daha muhtemel bir başka açıklama üzerine kurar. Hadrianus'a Antinous'un intihar etmiş olabileceğini düşündürür. O sıralarda Doğu Akdeniz'de herkes bir insanın gerekli ritüellere uyarak intihar ettiği takdirde sevdiği bir kişinin hayatını kurtarabileceğine inanıyormuş; onun hayat gücü yaşayan sevgiliye geçiyormuş. Antinous'un ölümünden kısa bir süre önce Hadrianus ölümcül bir hastalığa yakalanmış. Yourcenar da genç adamın kendisini imparatoru korumak için öldürmüş olacağı çıkarımında bulunur. Ölmüş olan Antinous 130'lu yıllarda gerçekten de ölümüyle yaşam gücünü başkalarına geçiren genç, sağaltıcı Mısır tanrısı Osiris'in yeni hali olarak çok sevilen bir kült figürü haline gelmiştir.

Antinous kültü Osiris'e göndermede bulunduğu için bazı Romalılar Antinous’u insanlar için kendilerini feda etmiş olan başka tanrılara da benzetmişlerdi. Bu benzetmelerin en ünlüsü Hadrianus’tan bir kuşak sonra, ikinci yüzyılın son üçte birlik döneminde yazan bir Romalı olan Celsus tarafından yapılmış, Celsus Antinous'u İsa’ya benzetmiştir. Celsus muhtemelen 177-180 yıllarından kalan bir metinde Antinous'un Hadrianus’un hayatını kurtarmak için intihar etmesini İsa'nın şehadetine benzeterek "Hristiyanlar'ın İsa’ya yükledikleri onur Hadrianus’un gözdesine yüklenenden farklı değildir," diyordu.

Bu benzetme ilk büyük Hristiyan aydınlarından Origenus’un bir kuşak sonra yaptığı bir karşısaldırıya ilham vermiştir. Origenus erkekler arasındaki sevgi bağının zayıf ve istikrarsız olduğunu göstererek bu bağı yermeye çalışıyordu: "Bizim İsa’mızın soylu hayatı ile Hadrianus'un onun kadınlara da marazi bir şehvet duymasını bile engelleyememiş olan gözdesinin hayatı arasında ortak ne olabilir?" Ama Celsus’a cevap verir ve Antinous ile İsa’nın kıyaslanmasına karşı çıkarken Origenus’un aklında çok daha derin bir amaç vardı: İsa’nın bedeninin bir insan bedenine benzemediğini göstermek istiyordu.

Antinous’un tersine, diyordu Origenus, İsa "en hafif ahlaksızlıkla en ufak bir temasta bulunmakla dahi" suçlanamazdı çünkü İsa arzuları ve bedensel istekleri olan bir pagan tanrısına benzemiyordu. Hadrianus döneminin pagan tanrıları doğaüstü güçlere ve ebedi hayata sahip yüceltilmiş insanlar gibi görünüyorlardı. Bu tanrılar hazzı ve korkuyu, kıskançlık ve öfkeyi biliyorlardı; çoğu bencilliği canavarlık düzeyine vardırmıştı. Origenus’a göre İsa farklıydı. Hiçbir cinsel arzusu olmadığı gibi sırf dünyadaki takipçilerine duyduğu sevgi yüzünden de çarmıhta acı çekmişti. Bedensel duyumlardan yoksun olduğu için İsa paganlara garip görünmüş olabilirdi ama bunun nedeni O’nun Tanrı olmasıydı. Onun bedeni insanların özüne varamayacağı yabancı bir bedendir.

Origenus ölü Antinous'un büyülü güçlerini "Mısır büyü ve efsunlarından ibaret bir şey diye görüp bir kenara atıveriyor, Hadrianus'un Antinopolis'i kurmasıyla alay ediyor ve "İsa’nın durumu bundan çok farklıdır," diyordu. Origenus bu noktada son derece cüretli bir adım daha atmıştır. İsa'ya imanı devletin yaratamayacağını ilan etmiştir, Hristiyanlar "kendilerine hükmeden bir kralı bir valinin emirlerine itaat etmeye zorlamıyorlardı. Pantheon'da tanrılar nişlerinde toplanıp imparatorluğun talihine tanıklık ediyorlar, dört yüz yıl önce de benzer şekilde, On iki Tanrı Portikosu önünde toplanıp

"mutabık ve uyumlu bir halde" Roma'nın refahına gülümsüyorlardı; dinle devlet birbirinden ayrılmaz şeylerdi. Oysa artık devlet inanç buyuramıyordu, bütün anıtlar ve tapınaklar içi boş kabuklardan ibaretti.

İlk Hristiyanlar devletin kontrolü altındaki ibadet biçimlerine alenen meydan okumak yerine şahsen bunlardan uzak durmakla yetiniyorlardı. Ama yeni din en kozmopolit ve geniş mezhepli Hristiyan'ın bile aşamayacağı bir çizgi çiziyordu. Tarihçi Arthur Darby Nock'un sözleriyle Hristiyan kişi imanı gereği "kamusal imparator kültünü reddetmek" zorundaydı; bu da demekti ki bir Hristiyan "imparator'un dehası, ailesinin yaşam-ruhu üzerine yemin edemezdi; onun doğum ve tahta çıkma günlerinde yapılan kutlamalara katılamazdı; asker ya da şehrin önemli memurlarından biri olarak normalde bu sıfatı taşıyan insanların katıldığı ibadetlere katılamazdı". Siyaset ile inanç arasındaki bu ayrım tam da ilk Hristiyanların inançlarına damgasını vuran zaman anlayışından kaynaklanıyordu.

Bu inanç insanların Hristiyan doğmadıklarını, Hristiyan *olduklarını* iddia ediyordu —bu özdönüşüm de emirlere uyarak gerçekleşmiyordu. İnancın bir bireyin hayatının gidişatı içinde yaratılması gerekiyordu ve ihtida (hidayete erme) bir kere olan bir olay değildi; bir kere başladıktan sonra her zaman olmaya devam ederdi. Bu manevi zaman ilahiyat diliyle, inanmanın bir oluş deneyimi olduğu iddiasıyla ifade ediliyordu. İhtida kişiyi hâkim bir gücün buyruklarına bağımlılıktan uzaklaştırır ve böylece devlet ile din arasına bir ayrılık sokar.

William James *Dinsel Deneyimin Çeşitleri* adlı kitabında psikolojik ihtida deneyimi hakkında yazarken ihtidanın iki biçime bürünebileceğim belirtmiştir. İhtidanın ilk biçimi psikolojik açıdan "soğukkanlı" bir şeydir, der James, parti değiştirmek gibi bir şeydir, insan daha önceden inandığı şeyin parçalarını da beraberinde taşıyabilir ve yeni doktrine bağlanırken bile onun karşısında belli bir mesafeyi koruyabilir. Dünyadaki yerini kaybetmez. Bu tür bir deneyim çoğunlukla münferit, bir kerelik bir olaydır. James bu kategoriye New England'da Unitaryanizm’e ihtida eden insanları dahil etmiştir. Reform Yahudiliği de bu tabloya uyabilir.

Diğer ihtida deneyimi, diye yazar James, çok daha tutkulu bir şeydir; kişinin şu andaki yaşama tarzının bütünüyle yanlış olduğu, temelli değişimin zorunlu olduğu yolundaki bir histen kaynaklanır. Ama bu ihtida biçiminde "şu an yaptıklarımızın yanlış olduğu hissi, hedefleyebileceğimiz herhangi bir pozitif ideal tahayyülüne göre, bilincimizde çok daha belirgin

bir yer işgal eder." Bu ihtida biçimi Arthur Darby Nock tarafından "bir şeye yönelme olduğu kadar... bir şeylere sırt çevirme olarak" da betimlenir. Bu sırt çevirme siyasi parti değiştirmeye benzemediği için bir ömür boyunca hiçbir zaman bitmez, ilk Hristiyanlar ikinci tarzda, sırt çevirme tarzında ihtida etmişlerdi. Pagan dünyasında beden şehre aitti ama insan bu tutsaklıktan kurtulunca nereye gidiyordu? Açık seçik bir yol haritası yoktu; dünyevi iktidarın haritaları işe yaramazdı. İlk Hristiyanlar arasında Hristiyan oluşun yarattığı kafa karışıklıkları özellikle güçlüydü çünkü Hristiyanlığın Yahudilik'teki kökenleri icabı dindar bir kişi köksüz bir halde oradan oraya dolaşıp dururdu.

Eski Ahit'in insanları kendilerini gezgin olarak görürlerdi. Eski Ahitin Yehova'sı bizatihi gezgin bir tanrıydı, Ahit Sandığı da seyyardı. İlahiyatçı Harvey Cox'un sözleriyle "Sandık en sonunda Filistinliier'in eline geçtiğinde İbrâniler Yehova'nın onda bile bulunmadığını anlamaya başladılar... O Halk'ıyla birlikte ve başka yerlerde geziyordu." Yehova bir yer değil zaman tanrısıydı, takipçilerine mutsuz yolculuklarının ilahi bir anlamı olduğunu vaat eden bir tanrıydı.

İlk Hristiyanlar bu Eski Ahit değerlerine bağlıydılar. Örneğin Roma imparatorluğunun en ihtişamlı günlerinde "Diognatus'a Mektup"un yazarı şöyle diyordu:

> Hristiyanlar insanlığın geri kalanından yerleştikleri yerle, dilleriyle ya da âdetleriyle ayrılmazlar. Çünkü kendilerine ait şehirlerde oturmazlar... olağanüstü bir hayat tarzları da yoktur... Kendi ülkelerinde otururlar ama sadece konuk olarak... Bütün yabancı ülkeler onların anavatanıdır, bütün anavatanlar da yabancı bir ülke.

İnsan fiziksel olarak gezmese bile yaşadığı yerle olan bağlarım kaybetmelidir. Aziz Augustinus bu buyruğu Hristiyan kişinin "zaman içinde bir hac" yolculuğu yapmakla yükümlü olduğunu söyleyerek ifade etmiştir. *Tann'nın ŞehrPnâe* şöyle yazmıştır:

> İmdi, Kabil'in bir şehir inşa ettiği, Habil'in ise sanki yeryüzünde sadece. bir hacı imişçesine, hiçbir şehir inşa etmediği kaydedilir. Çünkü azizlerin gerçek Şehri cennettedir. Fakat bu şehir burada, yeryüzünde Sonsuzluk Krallığı'nı aramak için zaman içinde bir hac yolculuğu yaparak gezecek şehirliler yaratır.

Fiziksel yerlere bağlılığın yerini alan bu "zaman içindeki hac yolculuğu"nun otoritesi isa'nın müritlerinin onun adına anıtlar inşa etme isteklerini reddetmesinden ve Kudüs Tapınağı'nı yıkma sözü vermesinden gelir. Etrafındaki hayatla ateşli bir biçimde meşgul bir şehirli olmak bir başka dünyaya iman etmenin getirdiği değerlerle çatışıyordu. İnsan yerle kurduğu duygusal bağlan manevi refahı adına kırmalıydı.

Bu çaba insanın kendi bedeninde başlıyordu. Origenus, Celsus, Antinous ve Hadrianus'a saldırırken Hristiyanlığın pagan beden deneyimini devrimcileştirdiğini göstermek istiyordu. Origenus, Celsus aleyhindeki yazılarında ve kendi hayatında bu devrimi örnekleme derdindeydi. İhtidanın düşünsel olarak, İsa'nın bedeninin bizimkinden nasıl bu denli farklı olduğu hakkında kafa yorarak başlayabileceğini yazıyordu. Mühtedi kendi ıstıraplarını İsa'nın ıstıraplarıyla özdeşleştirmemeyi, ilahi aşkın insan arzusuna benzediğini zannetmemeyi öğrenir. Bu nedenle Antinous'u ilahlaştırırken Hadrianus'un ve Hadrianus için ölürken Antinous'un işlediği günah fiziksel ihtirasla kutsiyet arasında bağ kurmaktır. Bu iddiaları pek de anlamlandıramayan Celsus gibi pagan Romalılar, Hristiyanların gizlilik uygulamasının gizli gizli orjiler (grup seks) düzenlemelerinden geldiğini sanıyorlardı —bizzat tanrıların ara sıra düzenledikleri vahşi partileri andıran, gayet normal bir davranıştı orji düzenlemek.

Hristiyan kişinin ihtida yolundaki bir sonraki adımı Origenus'un uç noktasına taşıdığı daha radikal bir adımdı. Origenus bir dini vecd nöbeti esnasında bıçakla kendini hadım etmişti. Nitekim paganların Hristiyanlar'a yönelik olarak sık sık dile getirdikleri bir suçlama da gizli ayinlerde bedenlerine zarar vermeleriydi. Aslında çok az Hristiyan bunu yapsa da Origenus kendi çilesini daha genel olarak İsa'nın Çilesi'ni takip etmesi bakımından anlamlı görüyordu, çünkü acıyla yüzleşme ve acıyı alt etme sadece hazdan uzak durma kararlılığından çok daha tayin edici bir adımdır. Acıdan uzak durmaya karar veremeyiz. Origenus'un kendi bedenine zarar vermesinin ayrıca antik paganizmde de öncelleri vardı. Mesela Oidipus kendi kendini kör etmiş, bunun sonunda pagan kral yeni bir ahlaki anlayışa ulaşmıştı. Erken Zerdüştçülük gibi bir tektanrıcı inanışın takipçileri bazen kör olana kadar güneşe bakmaya devam ediyorlardı. Bedenleri dönüşürken Tanrı'yı hissetmeye başladıklarını düşünüyorlardı.

Modern bir kişi bu eylemleri gerçekten çileci olarak görüp saygıyla karşılasa da bunların bedenden duyulan bir utanç hissinden, Hristiyanlık örneğinde Adem ile Havva'nın kural tanımazlığının ürünü olan bir utançtan

kaynaklandığı açıklamasını getirecektir. Oysa Origenus için bedensel utanç başlı başına bir amaç olamazdı. Hristiyan'ın bedeni *hiçbir şey* hissetmemek, duyumu kaybetmek, arzuyu aşmak amacıyla hazla acının sınırlarının ötesine geçmeliydi. Nitekim Origenus, Osiris'e adanmış birçok Doğu kültüne kendisi de pek hoş gözlerle bakmayan Celsus’un getirdiği, Hristiyan beden disiplininin bir mazoşizm biçimi olduğu suçlamasına çok güçlü bir tepki göstermiştir. Celsus, Hristiyanlar "kötü yollara sapıyor ve Mısır’da Antinous namına cümbüş edenlerden daha günahkâr ve kirli olan büyük bir karanlık içinde dolaşıyorlar," diye yazmıştı.

Origenus bu müşkül ve gayri tabii yolculuğu betimleyerek Hristiyanlığın iki toplumsal temelini olumlamış oluyordu. Bunlardan birincisi Hristiyanlığın insanlar arasındaki eşitlik doktriniydi. Bu Tanrı’nın gözünde bütün insan bedenleri aynıydı, ne güzel ne çirkin, ne üstün ne de aşağıydı. İmgeler ve görsel formlar artık önemli değildi. Hristiyanlık Yunanlılar'ın çıplaklık övgüsüne, Romalılar'ın "Bak ve inan", "Bak ve itaat et" Formüllerine işte böyle meydan okuyordu. Üstelik Hristiyanlık uzun bir süre vücut ısısı ve fizyoloji konusunda antik dönemin fikirlerine bağlı kalmış olsa da erken Hristiyanlık bu fizyolojiye dayanarak yapılan kadınla erkeğin eşit olmadığı çıkarımını ilkesel olarak reddediyordu. Erkeklerin ve kadınların bedenleri eşittir, müminler arasında artık "erkek ve kadın" olmayacaktır. Aziz Pavlos Korintoslular’a Birinci Mektup'ta erkeklerin görünüşünü kadınlarınkinden ayıran katı giyim kurallarını savunmuştu; ama aynı zamanda erkek ve kadın peygamberlerin "tek bir Ruh"la dolu olduklarını ve bu anlamda cinsiyetsiz olduklarını da ileri sürmüştü. İsa'nın yabancı, devrimci bedeni sayesinde onun takipçileri cinsiyete ya da servete —yahut görünür başka bir ölçüye— dayalı dünyevi görünüşlerin hapishanesinden kendilerini kurtarmışlardı. Öteki'ne yönelik bu dinde bunların ciddi bir değeri yoktu.

İkincisi, Hristiyanlık etik olarak kendini yoksullukla, zayıflarla ve ezilenlerle —yaralanabilir bedenlere sahip herkesle— aynı saflara yerleştirmiştir. Yohannes Hırisostomos fahişeler hakkında şöyle diyordu: "Ama böyle söyleme, soyunmuş kadın fahişedir deme; fahişenin de özgür kadının da aynı yaradılışta olduklarını, ikisinin de benzer bedenler olduklarını söyle." Hristiyanlığın hakir görülenlerin eşit, yoksulların güçlü olduğu üzerindeki vurgusu doğrudan doğruya bu dinin İsa'nın bedenine ilişkin kavrayışından kaynaklanıyordu. Başkaları tarafından aşağı tabakadan, zayıf bir adam olarak algılanan İsa'nın şehadetinin bir amacı da

dünyada kendisine en çok benzeyenlere onurlarım iade etmekti. Tarihçi Peter Brown İsa'nın yaralanabilir bedeni ile ezilenlerin bedeni arasındaki bu bağlantıyı şöyle özetler: "Yuhanna'nın ve daha birçok Hristiyan'ın retoriğinde iki büyük tema, cinsellik ve yoksulluk iç içe geçer. Bunların her ikisi de bedenin evrensel yaralanabilirliğini dile getiririr; mensup oldukları sınıf ve toplumsal statüden bağımsız olarak bütün erkekler ve kadınlar bu yaralanabilirlikten nasiplerini almışlardır."

Logos ışıktır

Pagan Celsus "peki o zaman Tanrı'yı nasıl bilebilirim? ... Onu bana nasıl gösterebilirsin?" diye soruyor, Hristiyan Origenus da "her şeyin Yaratıcısı... Işık'tır," diye cevap veriyordu. Hristiyanlar oluş sürecini açıklamaya çalıştıklarında ışık deneyimine başvuruyor, ihtidayı bir aydınlanma süreci olarak betimliyorlardı. Yahudi-Hristiyan gelenekteki kullanımıyla *Logos* sözcükler arasındaki ilahi bağlantı, üzerine ışık düşmüş sözcükler anlamına gelir. Origenus ışığın İsa'yı "ete kemiğe bürünmeden önceki" ve eti kemiği terk ettikten sonraki haliyle gösterdiğini ilan ediyordu.

Işık, saf ışık, ilahi ışık görüntü göstermez. Bu nedenledir ki Aziz Augustinus "astronomları göklere hâkim olmaya kalktıkları için mahkum ediyor... {ve} kurbanını ağında tutsak eden örümcek benzetmesi yapıp {bu tür} meraklara 'gözün şehveti' adını veriyordu." Cennet göklerde görülmezdi.

Işık her yerdedir. İlahiyat açısından bu cisimsiz Tanrı'nın her yerde olduğu, görünmez ama her zaman mevcut olduğu anlamına gelir. Origenos'a göre, tıpkı Aziz Matta ve Aziz Augustinus'a göre olduğu gibi, oluş süreci insanın dünyayı dolduran bu görünmez gücü takdir edebilmesi için kendi bedensel arzularını dönüştürme süreciydi. İnsanın bedeninden çıkıp ışığa adım atması anlamına geliyordu.

Ama tam bu noktada, yeni ilahiyat cisimsiz sonucuna ulaşmış gibi görünürken fiziksel dünya devreye giriyordu. Işık her yerde olduğu için onu yaşamak bir inşa, bir yapı, özel bir yer gerektirir, Hadrianus döneminde sonradan bir Hristiyan mabedi olacak tapınağa giren bir Hristiyan bunu biliyordu. Pantheon'da ışığa beton kubbe biçim verir. Yukarıdan direkt gümşığı geldiğinde kubbenin tepesindeki *oculus* ışığı keskin hatlı bir huzme şeklinde odaklar. Günışığının doğrudan gelmediği bulutlu günlerde ise *oculus*'tan geçerek gelen ışık dağılır ve iç kubbenin her tarafına yayılır.

Pagan Dio Cassius "yuvarlak kubbesi sayesinde Pantheon'un gökkubbeye benzediğini" düşünmüştü. Bir ateist olan şair Shelley on dokuzuncu yüzyıl başlarında binaya girdiğinde Hristiyaniar'a yaraşır bir tepki vermişti. Shelley yukarıya baktığında "sanki Cennetin ölçülmez kubbesine bakıyormuşsunuz gibi büyüklük fikrinin yutulup kaybolduğunu" düşünmüştü. Ama dışarıda yürürken aynı deneyimi yaşayamazdı, yaşayamamıştı çünkü burada gökyüzü de bütün sonsuzluğuyla gözlerinin önüne seriliyordu.

İlk Hristiyanların karşı karşıya geldikleri açmaz buydu. "Zaman içindeki hac yolculuklarını yapabilecekleri yerler yaratmaları gerekiyordu. İhtida acil bir meseleydi. Hristiyan kişi Suetonius'un tanrılarla kurduğu biraz ironik fakat yine de saygılı ilişkiyle yetinemezdi. Aslına bakılırsa bu ihtida ihtiyacı neredeyse felç edici bir büyüklükte görünüyordu: Bedenin artık arzulamaması, dokunmaması, tat ve koku almaması için, kendi fizyolojisine kayıtsız kalabilmesi için her türlü duyumsal uyarımın kesilmesi gerekliydi. Bedenin terk edilmesi yoluyla ihtida etmenin mesela Origenus'un kendini hadım etmesi gibi dramatik örnekleri vardı, ama bunu yapabilmek olağanüstü bir fiziksel cesaret gerektiriyordu. Daha sıradan insanların, bedenlerinden ayrılıp zaman içindeki hac yolculuğuna çıkacakları bir yere ihtiyaçlara vardı. Üstelik zayıf ve yaralanabilir durumda olanların ışığı görmelerine yardımcı olabilmesi için bu yerin güzel, sanatlı bir biçimde yapılması gerekiyordu.

2. HIRİSTİYAN YERLERİ

Pratikte erken dönem Hristiyanlığı bir Doğu Akdeniz kültüydü. Bu kültün verdiği mesaj, inancı tanımlayan ve müminlere müjdeler veren mektupları şehirden şehire taşıyan Doğu'daki gezginler tarafından yayılıyordu. Hristiyanlığın ilk kök saldığı şehirler küçüktü, çoğu imparatorluk içindeki ticaret merkezleriydi. Resmi çevrelerin Yahudiler'den farklı bir grup olarak Hristiyanların farkına varmaya başladıklarının ilk işaretleri genç Plinius'un Traianus'a yazdığı mektuplardır. Romalılar bu farkı ilk kez MS 64 yılında, Neron Roma'nın büyük bölümünü yok eden büyük yangının suçunu Hristiyanlar'a yüklediği zaman kavramaya başladılar. Yine de Hadrianus'un saltanat dönemine gelindiğinde Hristiyanlar şehirde pek görünmüyorlardı.

Kentli Hristiyanlar ilk yıllarında bazı bakımlardan yirminci yüzyıl başlarındaki devrimci komünistlere benziyorlardı. Her iki topluluk da evlerde buluşan küçük mümin hücreleri halinde örgütlenmişlerdi, haberleri ağızdan ağıza ya da gizli belgeleri yüksek sesle okuyarak yayıyorlardı. Birleştirici bir komuta yapısından yoksun oldukları için, hem erken Hristiyanlık'ta hem de komünizmde hücreler arasında ayrılık ve çatışmalar hiç eksik olmuyordu. Ama ilk komünistler evi önemli bir eylem sahnesi saymıyorlardı; inançları şehrin kamusal alanına, fabrikalarına, gazetelerine ve hükümet kurumlarına sızmak üzerinde odaklanıyordu. İlk Hristiyanlar içinse ev zaman içindeki hac yolculuklarının başladığı yerdi.

Hristiyan evi

Ev Hristiyan topluluklarına İsa'nın ölümünden sonraki kuşaktan Hristiyanların evlerden çıkıp başka binalara girdikleri ikinci yüzyılın ortalarına kadar hizmet etti. Hadrianus'un döneminde Hristiyanlık bütünüyle ev alanıyla sınırlıydı; devlet dinin kamusal alana taşınmasını yasaklamıştı ve müminler duvarların ardında kalarak ayrıca kendilerini tacizlere karşı da korumuş oluyorlardı. Bu kısıtlamalar yüzünden kilise tarihçileri uzun süre ilk Hristiyanların yoksul olmasalar da güçsüz olduklarını düşünmüşlerdir. Artık gerçek durumu daha iyi biliyoruz: Kentlerdeki Hristiyanlık geniş bir ekonomik yelpazeden insanları kendine çekiyordu. Toplumun üst ve orta sınıflarından mühtedi yokmuş gibi görünmesinin nedeni başkaları eğlenirken Hristiyanların gizlenmeleri, şehit düşme gücüne sahip değillerse kendilerinden ödünler vermeleri ve en önemlisi de gizlilik kurallarını uygulamaları gerekliliğiydi.

Evin korunaklılığı içinde iman yolculukları yemek odasında başlıyordu. Küçük Hristiyan hücresi yemeklerini paylaşıyor, yemek sırasında müminler konuşuyor, dua ediyor ve imparatorluğun başka yerlerindeki Hristiyanlar'dan gelen mektupları yüksek sesle okuyorlardı. İhtida tecrübesi son derece bireysel bir şey olmasına rağmen bu toplumsal ortam bireye belli bir duygusal destek sunuyordu. Aziz Pavlos'un açıkladığı gibi, ortak bir masa etrafında toplanmak Son Akşam Yemeği'nin bir yankısıydı. Üstelik, modern bir kilise tarihçisinin sözleriyle "kilise-ev gruplarında yemek yemek temel önemdeydi", çünkü "yemek başkalarıyla kurulan toplumsal ilişkilerin işaretiydi. Konukseverliğin kapsamının yemek ortamı yoluyla genişletilmesi ibadet cemaatini tanımlamayı sağlayan merkezi eylemdi". Aziz Pavlos bir bütün olarak Hristiyanlar'a siyasi topluluk anlamına gelen Yunanca sözcüğü kullanarak *Ekklesia* diyordu. Hristiyanlar ise bu toplantı

yemeğine "yoldaşlığın kutlanması" şeklinde çevrilebilecek *agape* diyorlardı ki İncil'de "yoldaşlık" *koionia* sözcüğü ile karşılanır. Ama *agape*'nin tutkulu aşk gibi bir yananlamı da vardı —bu yüzden de paganlar bu şölenleri duyduklarında orji zannetmişlerdi.

Hristiyan şöleni, Petronius'un *Satyricon* adlı anlatısında neredeyse karikatürvari bir abartıyla betimlediği türden pagan muhabbet kalıplarım kırmaya çalışıyordu. Petronius son derece zengin bir sabık köle olan Trimalchio'nun verdiği bir şöleni yazar. Trimalchio misafirlerini neredeyse yemek dağları altına gömüp pahalı şaraplarla boğar. Birçok yemek servis edildikten sonra misafirler alıklaşırlar ama Trimalchio'nun enerjisi hiç azalmaz, durmadan konuşur. Yemek bir tür vahşet tiyatrosu haline gelir. Misafirler gece boyunca yellenir, öğürür ve kusarlar. Trimalchio'nun şöleni Yunan Symposion'undaki ortaklığın yerine tek bir bireyin etrafındaki kişiler üzerindeki hâkimiyetini dramatize ediyordu. Burada karşılıklı bir rekabet yoktu, bunun yerine aktif bir evsahibi ile onun pasif, dalkavuk misafirleri vardı. Ama Trimalchio'nun misafirleri de gönülsüz kurbanlar değillerdi. Gırtlaklarında her zaman kremalı istiridyeden bir lokma daha alacak kadar yer bulunuyordu, bir bardak şarap daha almak için kadehlerini uzatacak kadar enerjiyi bulabiliyorlardı. Yemekteki her şey Trimalchio'nun servet ve gücüne dikkat çekse de, Trimalchio'nun lüksleri misafirlerin bedenini düpedüz ele geçirmiş olsa da yine de misafirler daha fazlasını isteyebiliyorlar, doldurması için ona bedenlerini sunuyorlar, itaatkâr bir edayla yemeyi sürdürüyorlardı.

Agape ise bu yanaşmalık dürtüsünden kurtulmayı amaçlıyordu. Herkesin eşit olarak paylaştığı bu şölen şunu vurguluyordu: "Ne Yahudi ne de Yunanlı vardır, ne kul ne de azatlı vardır, ne erkek ne de dişi vardır." insanlar pagan şölenlerine çoğunlukla davet yoluyla katılmalarına rağmen Hristiyanlar'a haber getiren yabancılar masaya kolayca, açıkça buyur ediliyorlardı. Aziz Pavlos, sonraları kilisenin yapısını belirleyecek olan ilkeleri ortaya koyan o müthiş Romalılar'a Mektup'unu bir yemek masası etrafında toplanmış olan Romalılar'a göndermişti. Bu mektup MS 60 yılından kalmadır ki bu aynı zamanda Aziz Petrus'un Roma'da vaazlar verdiği zamandır da. Petrus'un elçisi Phoebus mektubu Roma'daki Hristiyanlar'ın ev hücrelerine taşıyıp her seferinde Pavlos'un önerilerini yüksek sesle okumuş, onlar da mektubu aralarında tartışmışlar, bu tartışma başka evlerde de sürmüştür. Trimalchio'nun şöleninin tersine bu tartışmalarda hâkimiyet tek kişide, evsahibinde değildir.

Bu ilk ev toplantılarında Hristiyan *ethos*'u insanların oturduğu yerleri de değiştirmişti. Romalılar'ın çizgisel oturma koduna göre daha önemli kişi başta oturuyor, insanlar onun etrafında mertebelerine göre sıralanıyordu. Hristiyan toplantısı bu sırayı bozup odadaki insanları imanının kuvvetine göre yerleştiriyordu. Hristiyan öğretisi ile ilgilenen ama henüz Hristiyan olmayan namzetler ve ihtida etmiş ama henüz vaftiz edilmemiş olan ilmihal öğrencileri kapıda ya da yemek odasının kenarlarında bulunurken tam anlamıyla Hristiyan olanlar masanın etrafında birlikte oturuyorlardı. Eldeki veriler bölük pörçük olsa da anlaşılan bütün müminler yemeğin canalıcı anları boyunca masa etrafında birlikte oturuyorlardı. Resmi ritüellerin gayri resmi ortak yemeklerin yerini aldığı MS 200 yıllarına kadar bu böyle devam etti.

Aziz Augustinus *itiraflar* adlı kitabında böyle bir şölende yemeğin kokusunun, kanındaki alkolün etkisinin onu uyardığı sıralarda neler hissettiğini "doğanın itkileri ile ruhun itkileri birbirleriyle savaş halinde" diyerek anlatır. "Tekrar tekrar vücudumu bana itaat etmeye zorluyorum, ama bunun bende yarattığı acı yiyip içmenin verdiği haz tarafından iptal ediliyor." Augustinus teselliyi Luka Incili'nin 21. Bab'ının 34. ayetinde buluyordu: "Fakat sakının da tıka basa yiyip içme, sarhoşluk ve bu hayatın kaygıları ile yürekleriniz fazla ağırlaşmasın." *Agape* Aziz Augustinus'u imtihandan geçirme hizmetini görüyordu; en önce "İsa'nın yabancı bedeni" ibaresinin anlamını kavramasını sağlayacak bir imtihandı bu.

Yoldaşlık ve imtihan hisleri İsa'nın kanı ve etini simgeleyen şarabın içilip ekmeğin yendiği Aşai Rabbani'de doruğa çıkıyordu. Aziz Pavlos Korintoslular'a Birinci Mektup'u yazdığı sıralarda Aşai Rabbani ayini şu anki biçimini almış durumdaydı: "ve şükrettikten sonra, kırdı ve dedi: Alın, yiyin, bu sizin için kırılan benim bedenimdir, bunu benim zikrim için yapın. Böylece de akşam yemeğinden sonra, kâseyi aldı ve dedi: Bu kâse benim kanımdaki yeni ahittir: her kere içtikçe, benim zikrim için bunu yapın." Aşai Rabbani'nin yamyamca çağrışımları erken dönem Hristiyanlığını tanrılarının bedenlerini yemeye çalışan başka birçok kültle birleştiriyordu. Ama tanrının kanı ve etinden "nasiplenen" Hristiyan, kurban ettikleri kişinin gerçekten kanını içen Aztek rahiplerinin tersine, kendisini tanrının gücüyle dolmuş hissetmiyordu. İmtihan ekmekle şarabın sağladığı bedensel enerji kabarmasına direnmeyi başarma imtihanıydı. Origenus'un vazettiği gibi ruh duyular *hiçbir şey* hissetmediği zaman zafer kazanırdı. Bu şekilde, diye yazıyor kilise tarihçisi Wayne Meeks, Aşai Rabbani İncil'deki "eski

insanı bertaraf edin" ve "yeni, insanı, İsa'yı giyinin" hükmüne ritüel bir anlam veriyordu.

***

Vaftiz ayini Hristiyanların evde "eski insanı bertaraf edip yeni insan İsa'yı giyinmek" için başvurdukları diğer yoldu. Bu ayinde de, tıpkı yemek yemede olduğu gibi Hristiyanlar paganların toplumsal davranış biçimlerinden köklü şekilde ayrılıyorlardı. Vaftizin önemi Romalılar'ın en önemli pagan toplumsal deneyimlerinden biri olan birlikte yıkanma deneyimine meydan okumasından geliyordu.

Hadrianus dönemine gelindiğinde Roma kamusal ve özel hamam işletmeleriyle dolmuştu. Hamamlar içlerinde havuzlar ve egzersiz salonları olan büyük kubbeli yapılardı. Bütün Romalılar'ın genellikle gruplar halinde birbirleriyle buluştukları kurumlar olan hamamlara Yunan gimnazyumlarının tersine erkekler kadar kadınlar, gençler kadar yaşlılar da geliyordu. Hadrianus dönemine kadar erkeklerle kadınlar aynı zamanda banyo yapıyorlardı; ilk onun döneminde cinsiyetler ayrılıp kadınlar erkeklerden önce banyo yapmaya başladılar. Hamama öğleden sonra ve akşam üzerleri, günlük ziyaretler ve işler tamamlandıktan sonra gidilirdi. Çok zengin olanların kendi özel hamamları vardı ve kamuya ait hamamlara ancak birisine yaranmaları ya da halka bir şeyler anlatmaları gerektiği zaman giderlerdi. Hadrianus'un kendisi çoğunlukla tebasıyla aynı hamamlara giderdi ki bu ona büyük bir saygınlık kazandırmıştı. Yoksullar halka açık hamamlarda oyalanır, bina günbatımında kapanana kadar burada kendi evlerinin sefaletinden kaçabilecekleri bir sığınak bulurlardı.

Pagan hamamları düzenli bir biçimde organize edilmişti. Hamama gelen kişi ufak bir ücret ödedikten ve *apodyterium* denen ortak bir odada soyunduktan sonra önce sıcak su dolu, *caldarium* denen büyük bir havuza girerdi; burada kemik bir fırça ile keselendikten sonra *tepidarium* denen ılık su havuzuna geçer, en sonunda da *frigidarium* denen soğuk su havuzuna dalardı. Günümüzün halka açık yüzme havuzlarında olduğu gibi insanlar havuzların kenarlarında dolanır, gevezelik eder, flört eder, gösteriş yaparlardı.

Seneca hamamı gürültülü bir şişinme sahnesi olarak görüp küçümsüyor, "ağdacı daha fazla dikkat çekmek için o tiz, keskin sesiyle sürekli bağırır ve sadece koltuk altlarını alırken susar ama o zaman da kendi bağırmak yerine müşterisini bağırtır," diye yazıyor, "sosis satıcısı ile şekercinin ve

yiyeceklerini pazarlamak için bas bas bağıran bütün seyyar satıcıların haykırışları"ndan bahsediyordu. Hamamları erkek ve kız fahişeler satan muhabbet tellalları işletiyordu. Hamamlar genelde insanları "Hamamlar, şarap ve kadınlar vücutlarımızı çürütür ama hayat denen şey de bunlardan ibarettir," diyen Roma özdeyişinde olduğu gibi dışarıdaki hayatın sertliğinden kurtarıyordu.

Bunun yanında insanlar yıkanmanın bedenlerine vakar kattığını da düşünüyorlardı. Romalılar barbarları takıntılı bir biçimde yıkanmayan yabancılar klişesiyle betimliyorlardı. Temizlik ortak bir yurttaşlık deneyimiydi ve bir yöneticinin yaptırabileceği en popüler bina halka açık hamamdı. Hamamlar şehrin muazzam çeşitliliğini ortak bir çıplaklık içinde bir araya getiriyordu.

Tıpkı diğer Romalılar gibi Hristiyanlar da halka açık hamamlara gidiyorlardı. Ama onlar için suya girmenin yurttaşlıkla ilgili değil kişisel ve dini bir anlamı vardı. Suyla yapılan vaftiz bireyin bedensel arzuyla yaptığı mücadelede ömür boyu iman edebilecek kadar ilerlemiş olduğunu gösteriyordu. İlk Hristiyan evlerinde uygulanan vaftiz ayinlerinde kendini vaftize hazır hisseden kişi tamamen soyunuyor, sonra da ritüel yemeğin yendiği mekandan ayrı bir oda veya mekandaki su dolu bir küvetin içine giriyordu. Buradan çıktıktan sonra artık değişmiş biri olduğunu göstermek üzere yepyeni elbiseler giyiyordu. "Hamam 'temiz' grup ile 'kirli' dünya arasında kalıcı bir eşik haline gelmişti."

Bu su ayini Hristiyanlar'ı Yahudi atalarından ayırmaya da yardım ediyordu. Yahudilik'te eskiden olduğu gibi bugün de kadınlar kendilerini simgesel olarak arıtmak, özellikle de âdet kanını yıkamak için mikve teknelerinde yıkanırlar. İbranice bilgini Jacob Neusner'ın belirttiği gibi mikve teknesinin günahlardan arındırma gibi bir yan anlamı yoktur; arıtıcı ama benliği dönüştürmeyen bir ayindir. Ondan çıkan kadınlar farklı insanlar olmazlar, bedenleri ayinlere katılmaya hazır hale gelir daha çok. Oysa vaftiz kalıcı bir eşik, müminin kendini ömür boyu dine adadığını hissettiği zaman geçtiği bir eşikti. Arınmış, dönüşmüş Hristiyan bedeni bizzat İsa'nın ölümünü ve Diriliş'ini yansıtıyordu. Pavlos Romalılar'a Mektup'unda, hepimiz "onun ölümüne vaftiz olunduk," der.

Kilisenin ilk dönemlerinde bebekler değil yetişkinler vaftiz edilirdi; bunun bebekler için hiçbir anlamı olamazdı çünkü vaftiz bir karar vermeyi, insanın hayatının en ciddi kararını vermesini gerektiriyordu. Aynı nedenle ilk Hristiyanlar Yahudiler'in sünnet uygulamasını da reddediyorlardı. Yeni

Ahit'te bir yerde vaftizden "İsa'nın sünneti" olarak bahsedilir ama bu Hristiyan "sünnet"inde penis değişmeyecektir. Aziz Pavlos sünnete karşı çıkarken bedenin üzerindeki her türlü *yüklemi,* doğumdan itibaren otomatik olarak imana dahil edilen kişilere ait her türlü işareti silmeye çalışıyordu. Sünnetin reddi ilk Hristiyanlar'ın insanların Hristiyan doğmadıkları, Hristiyan oldukları inancının da ürünüydü.

Vaftiz, pagan Roma'ya hakim olan "Bak ve inan" komutundan da keskin bir biçimde kopuyordu. Vaftiz edilmiş Hristiyan içinde görülemeyen bir sır taşıyordu. Erkek Yahudiler çırılçıplak soyulup cinsel organlarına bakıldığında kolayca tespit edilip eziyete maruz kalırlarken "İsa’nın sünneti" bedende hiçbir iz bırakmıyordu. Daha genelde bir Hristiyan'a bakarak Hristiyanlığın ne anlama geldiğini anlamak imkansızdı; görünüşün anlamı yoktu. Gelgelelim evdeki ibadetler Hristiyanlar'ın ibadet ettikleri şehirlerde kök salmalarına neden oluyordu.

İlk kiliseler

Hadrianus döneminde Roma’daki Hristiyanlar'ın sayısını tahmin etmek güçtür; olsa olsa birkaç bin civarındaydılar. Birkaç kuşak sonra Roma amfiteatrında ve şehrin başka yerlerinde Hristiyanlar'a eziyet edilmeye başlandı ve bu eziyet 250 ila 260 yılları arasındaki büyük katliamla doruğa ulaştı ama itikat gittikçe büyüyordu. Richard Krautheimer MS 250 yılında Roma'daki Hristiyanlar'ın sayısının otuz ila elli bin arasında olduğunu belirtiyor. Dördüncü yüzyılın başlarında imparator Konstantinus Hristiyanlığa ihtida ettiği sıralarda imparatorun yeni dininin takipçileri Roma nüfusunun üçte birini oluşturuyordu.

Konstantinus'un MS 313 tarihli Milano Fermanı bu büyümede dönüm noktası rolünü oynamıştır çünkü bu ferman Hristiyanlığı imparatorluğun her yerinde yasal bir din haline getirmiştir. Şehirdeki Hristiyanlar'ın ilişkilerini yönlendiren Romalı piskopos Dionysius (259-268) sonraları yaygın hale gelecek olan kilise yönetimini kurmuştur. Hristiyanlık kök saldıkça bağışlar ve miraslar yoluyla kentte çeşitli mülkler edindi. Bu mülkler aynı zamanda mezarlık yapmak için araziler satın alan ve kamu binalarında cemaat merkezleri yaratan gönüllü kuruluşlar tarafından kontrol ediliyordu.

Konstantinus 312 yılında Roma'ya ilk Hristiyan imparator olarak girdi. 313 yılında yaptırmaya başladığı Lateranus Bazilikası bu yeniden girişin niteliğini sergiler. Lateranus Bazilikası imparatorluğa ait bir mülktü.

Bazilika ve Vaftizhane "şehrin tıklım tıklım dolu bir köşesinde, hepsi ya da çoğu imparatorluğun malı olan malikaneler ve bahçeler arasında, imparatora ait bir arazi üzerinde yükseldi." Ahşap çatılı taş bir bina olan bazilikanın merkezi holünün iki yanında iki küçük şahın bulunuyordu; bir uçta yarım daire şeklinde bir apsis vardı. Apsisin önünde piskopos ya da meclise başkanlık eden bir papaz cemaatin oturduğu sıraların karşısındaki yükseltilmiş bir platform üzerinde ayakta dururdu. Eski mahkeme formu yeniden yaratılmıştı. Vaftizhane kenarlardan birinin arka tarafına bitişikti. Sim bir perdenin arkasında bir İsa heykeli vardı ve duvarlar Hristiyanlığın hikayesini betimleyen resimlerle doluydu. Lateranus Bazilikası'nın duvarları ayrıca değerli taşlarla, mermer ve somakiyle kaplıydı; Meryem Ana ile çarmıha gerilen oğlunun gözlerinde gerçek mücevherler parıldıyordu.

Hristiyanlığın kamusal bir güç haline gelişi İsa'nın imgesini kısmen dönüştürdü: "İsa artık ... öncelikle mazlumların tanrısı, keramet sahibi ve kurtarıcı değildi. Nasıl Konstantinus kendisini Tanrı'nın yeryüzündeki elçisi olarak görüyorsa Tanrı'ya da Göklerin İmparatoru olarak bakılmaya başlandı." Modern bir araştırmacı, Thomas Mathews İsa'nın basitçe imparatorun yeni bir türü haline gelmediğini, garip ve keramet gösteren bir büyücü olarak kaldığını ileri sürer. Ama bu yeni tanrıya ibadet edilen yerler Hristiyanlığı eski ibadet biçimlerinin yörüngesine sokmuştur. Roma bazilikasının çizgisel ve eksensel düzeni, gösterişli ve pahalı dekoru artık emperyal bir İsa vizyonuna hizmet ediyordu.

İbadet emperyal bir binaya yakışır bir forma büründü. Kilisenin yöneticileri ile müminler arasında büyük bir mesafe oluştu. Piskopos Romalı yöneticilerin kıyafet ve ihtişamına bürünüyor, Lateranus Bazilikası'nın orta sahınına etrafı daha alt rütbeli kilise görevlileriyle kuşatılmış bir halde törenle giriyor, cemaat onu seyrediyordu. Bu yolculuk, apsisin önündeki bir tahtta sona eriyor, piskopos, kadınların bir yanda erkeklerin bir yanda toplandığı cemaatin tam karşısında bulunuyordu. İman hiyerarşisi artık hizmet sırasına da yansıyordu. Ortak duaların okunduğu İlmihal Öğrencileri Ayini'nden sonra İncil okunuyor, Müminlerin Ayini en sona kalıyordu. Vaftiz edilmiş olanlar bu ikinci ayine orta şahın boyunca yürüyüp ellerindeki hediyeleri tahtta oturan piskoposun ayakları önüne bırakarak başlıyorlardı. Daha sonra ekmek ve şarap, Et ve Kan tadılıyor, Aşai Rabbani duası okunuyor ve piskopos tahtından inip sessizce onu

seyreden müminler arasından geçerek çıkıyordu. Kilise bu şekilde dünyaya yeniden girmişti.

Bazı araştırmacılara göre Lateranus Bazilikasındaki mekanlar uzun bir sürede oluşmuştur. Roma'da değil de bugünkü Suriye sınırları içinde bulunan Dura-Europas kentindeki sinagoglar hakkındaki araştırmalardan yola çıkan bu görüşe göre Hadrianus'un dönemindeki cemaatler mekansal ayırma sürecine çoktan başlamışlardı: Vaftiz ayini için ayrı, özel bir oda ayrılmış ve sıralarda oturan cemaat sunağı görebilsin diye bir duvar yıkılarak yemek odası genişletilmişti. Bunun nedeni Hristiyanlar'ın sayısının artması kadar Aşai Rabbani ayinlerinin erken tarihlerde ortak dua okunan ayinlerden ayrılması da olabilir. Lateranus Vaftizhanesi'nde ise benzer değişiklikler yapılmışsa bile bu Hristiyan imparator anıtında izleri kalmamıştır. Burası, Hristiyan Romalılar'm bakıp itaat etmelerini sağlamak için "Roma"nın kendi damgasını vurduğu bir yerdi çünkü.

Lateranus Bazilikasında göze yönelik komutlar Hadrianus döneminin dini tapınaklarının komutlarını aynen kopyalamıyordu tabii ki. Bir kere Hristiyan bazilikaları bir insan kitlesini içinde topluyordu. Pantheon, içinde bir kalabalığın toplanmasını sağlamak açısından, pagan tapınakları arasında eşsiz bir yere sahip olabilir. Venüs Genetrix gibi diğer pagan tapınaklarında kitleler binaya bakıyorlar, yani onun önüne yerleştiriliyorlardı. Lateranus Bazilikasındaki güç gösterisi ise içeride yapılıyordu. Bazilikanın dış cephesi sıkıcı, süssüz, heyula gibi bir tuğla ve beton yığınından ibaretti.

Lateranus Bazilikası içinde gizlenen fiziksel ihtişam ve erotikleştirilmiş idoller ilk Hristiyanlar'ın duyular alanını aşma itkisinden ödün verseler de, Hristiyanlar bu eski inançla olan bağlarını daha bireysel dini deneyimler için yapılmış olan başka türden bir mekanda korumaya çalışıyorlardı; Bu mekan *martyrium*'du. Burada ışık özel bir kalıba dökülüyordu.

Çarmıha Gerilme yüzünden Hristiyan ilahiyatı ölümü güçlü bir biçimde vurguluyordu. Konstantinus zamanında Hristiyanlar öldüklerinde Hristiyan şehitlerin mezarlarının yanına gömülmek istiyorlardı. Doğruluğu bazen su götürür olsa da ince arkeolojik araştırmalar yaparak şehitlerin yerlerini saptıyor, *katarakt* adı verilen kuyular kazıyor ve bunların içine sunu olarak şarap ve kokulu zeytinyağı döküyorlardı —tıpkı Romalılar'ın *mundus*'ta yeraltı tanrılarını besledikleri gibi. *Martyrium* öncelikle bir şehidin *katarakt*'ı yanına çok sayıda Hristiyan'ın gömüldüğü bir yer işlevini görüyordu. Başlangıçta bir kilisenin bazilikasına bitişik büyük, dikdörtgen şeklinde bir barakaydı. Roma’da Petrus’un gömüldüğü varsayılan arazi

üzerine yapılan Aziz Petrus *martyrium*'u böyleydi. Gelgelelim *martyrium* zamanla merkezinde mübarek bir azizin ya da mübarekleştirilmeye layık bir zatın mezarının bulunduğu silindirik ya da sekizgen bir mekan haline geldi. Simgesel olarak sunak İsa'nın mezarıydı, sunak taşı üzerindeki beş haç da İsa'nın beş yarasını temsil ediyordu.

350 yılı civarında Konstantinus'un kızı Costanza'nın mezarı olarak inşa edilen San Costanza böyle bir *martyrium*'du Değişmiş bir biçimde olsa da bu yapı bugün hâlâ ayaktadır. Bir çift silindir formundaki *martyrium*'un içteki küçük silindiri on iki çifte sütun üzerinde yükselir. Buranın içi Lateranus Vaftizhanesi kadar ihtişamlıydı, değerli taşlar ve heykellerle doluydu ama zafere değil ölüme yönelik bir gösteri vurgusu taşıyordu. Bu kadar süslü olmayan diğer *martyrium*'lar da kubbenin altındaki zemine bir ayin kurnası yerleştirilmişti; kubbeden gelen ışıkla aydınlanan bu kurnanın üzerine, etrafında dolaşan insanların gölgeleri düşerdi. Ne kadar süslü olurlarsa olsunlar *martyrium*'iar bireyi imanları uğruna acı çekmiş olan Hristiyanların hayatları üzerinde düşünmeye sevketme amacıyla inşa edilmiş tefekkür yapılarıydı.

San Costanza Pantheon'un Sancta Maria ad Martyres adında bir *martyrium*'a dönüştürüleceğinin habercisi oldu. Pantheon'un merkezindeki *mundus* üzerine bir türbe yerleştirildi. Yuvarlak duvarlar ziyaretçinin görüş alanını bu merkez üzerinde odaklıyor, göz buradaki insani acı düzleminden ışığa doğru hareket ediyordu. Hadrianus'un anıtının adı bile yeni bir anlama büründü. Romalılar, dördüncü yüzyıla kadar şehirlerine imparatorluğun tanrılarının buluşma yeri olarak bakarlardı. Hristiyanlar bu efsaneyle suçortaklığı yaptılar: Nasıl Roma bütün ülkelerin tanrılarını bir araya topladıysa Romalı Hristiyanlar da Petrus ile Pavlos'un Doğu'dan gelip kutsal ruhlarını Roma'da teslim ettiklerine inanmaya başlamışlardı". Hristiyanlar'ın Pantheon'a verdikleri Sancta Maria ad Martyres adı Pantheon geleneğini sürdürüyordu çünkü bu yeni ad şehitlerin Meryem'in huzurunda toplandıkları yer anlamına geliyordu.

Martyrium'lardaki ışık Hristiyanlar'ın yolculuğu hakkında bazı simgesel imalarda bulunuyordu. San Costanza'da yükseltilmiş silindir, merkezi ışıkla doldurup yan sahınları karanlıkta bırakan on iki pencereyle aydınlatılıyordu. Gölgenin kişinin içine bakıp tefekküre daldığı mekanı tanımladığı düşünülüyordu: Gölgelerden ışığa doğru bakmak ise ihtida anlatısını simgeliyordu, çünkü bu kilise ışığı bir yüzü aydınlatmıyor ya da bir manzaranın ayrıntılarını görmeyi kolaylaştırmıyordu. Sancta Maria ad

Martyres bu ışık-gölge oyununu tam da dışarıda günışığının en güçlü olduğu zaman, güneş ışınlarının binaya hiçbir zaman bir yerde durmayan, hiçbir hedefi olmayan bir projektör ışığı gibi girdiği zaman dramatikleştiriyordu, insan burada bir Hristiyan olarak bakıyor ve inanıyordu.

Bazilika ve *martyrium* Hristiyanlığın iki yanını, Kral İsa'yı ve şehitlerle zayıfların Kurtarıcısı İsa'yı temsil etmeye başladı. Ama *Martyrium* ve bazilika Hristiyanlığın Hristiyanların yaşadıkları yere, şehre, özellikle de Roma'ya tedirgin bir biçimde uyum sağlamalarını da temsil ediyorlardı. Roma'nın Hristiyanlaşması emperyal şehrin gerilemesiyle birlikte oldu. Paganlar bunu bir neden-sonuç ilişkisi olarak yorumladılar. Barbar Alaric 410 yılında Roma'yı yağmaladığında paganlar Hristiyanların dünyevi işlere kayıtsızlıklarını şehrin zayıflığının nedenlerinden biri olarak görüp onları suçlamışlardır. Aziz Augustinus *Tanrı Şehri* eserinin tamamında imparatorluğu Hristiyanlığın zayıf düşürdüğü şeklindeki bu suçlamalara karşı çıkmaya çalışmıştır. Augustinus'a göre Hristiyan aynı zamanda Romalıdır da ve imanın gerekleriyle çatışmadıkları sürece şehrin kurallarına uyar. Hristiyan Romalılar şehri Alaric'e karşı savunmuşlardı ve kesinlikle "içerideki düşmanlar" değildiler. Augustinus'un İnsan Şehri ile Tanrı Şehri arasında çizdiği karşıtlık, özel olarak insanın kendi şehrini reddetmesi anlamına gelmiyordu. Peter Brown'un sözleriyle bu karşıtlık zaman içindeki hac yolculuğu ile yere bağlılık arasındaki "temel gerilimin, insanın ... her çağdaki temel güdülerinin evrensel bir açıklaması"na karşılık geliyordu.

Augustinus'un savunması bir bakıma ilk Hristiyan doktriniyle uyumluydu çünkü Tanrı Şehri bir yer değildir. Augustinus iki şehir arasındaki ayrımı şu sözlerle ifade etmiştir:

> Dünyanın dört bir yanında gayet büyük birçok ülke arasındaki bütün din ve ahlak, dil, silah ve giysi farklarına rağmen, bizim Kutsal Kitap'ımızdan hareket ederek haklı olarak iki şehir adını verdiğimiz en fazla iki tür toplum vardır.

Lateranus Vaftizhanesi bu ayrımın artık mümkün olmamasının nedenlerinden birini temsil ediyordu. Din güçlenip kurumsallaştığı zaman başlangıçtaki sofuluklar halihazırdaki hâkimiyet konumuyla kolay bağdaşmaz oluyordu. İktidar yeri gerektiriyordu. Ama *martyrium* Hristiyan inancı için başka bir şeyi, yerin kurtuluşunu temsil ediyordu. Çünkü

ihtidanın anlamı ancak özenle, sanatla yapılmış bazı yerlerde *görülebilirdi*. Hristiyan burada teni reddediyor ama taşın değerine sahip oluyordu.

3. NIETZSCHE'NİN ŞAHİNLERİ VE KUZULARI

İlk Hristiyanlar'ın hem teni hem de taşı aşma arzuları üzerinde kafa yormuş bütün modern yazarlar arasında bu arzudan en çok nefret edeni genç Friedrich Nietzsche olmuştur. Nietzsche bu arzuyu bir hile, güç taktiğinden ibaret bir şey olarak görüp reddetmiştir. Nietzsche'nin Hristiyanlığın sahtekârlık olduğu inancını belki de en iyi 1887 yılında yayımlanan *Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne*'sinden bir pasaj ifade eder. Bu, kuzular ve onlarla beslenen "muhteşem yırtıcı kuşlar"la ilgili bir meseldir. Nietzsche bu hayvanları özellikle seçmiştir: Kuzu bir Hristiyan simgesidir, yırtıcı kuşlarsa Nietzsche'nin yazılarında özellikle Roma'ya özgü hayvanlar, emperyal kuşlar rolünü oynarlar. Nietzsche Romalıların dünyanın üzerinde uçarak her yerde avlanıp tahakküm kurduklarını düşünüyordu.

Nietzsche mesele bu yırtıcı kuşların neden kuzulardan daha güçlü olduklarını açıklayarak başlar. Onların gücü sadece pençe ve gagalarından gelmez; bu kuşlar güçlüdür çünkü güçlerinin bilincinde değildirler. Kuzuları öldürmeye *karar vermezler*, sadece acıktıkları zaman et peşine düşerler. Aynı şekilde, güçlü iştiyakları olan insanlar da içmeyi, öldürmeyi ya da sevişmeyi seçiyor falan değillerdir. Bunları sadece yaparlar. Schopenhauer gibi Nietzsche de güçlü bedenin özbilincin, zihnin yükünü taşımadığını, kendine karşı kör olduğunu düşünür. Felsefi açıdan bu, duyuları güçlü insan için "yapmanın, gerçekleştirmenin [ya da] olmanın ardında hiçbir 'varlık' olmadığı" anlamına gelir. Böyle bir kişi kendi davranışlarını yargılamaz, (hayvan veya insan) kuzuların onun arzuları yüzünden acı çekebileceklerini dikkate alıp başkaları hakkında düşünerek kendini dizginlemez.

Zayıfların sahip olduğu tek savunma silahı "yırtıcı kuşu, yırtıcı kuş olduğu için *hesap verir* hale getirmek"tir. İnsan kuzular —zayıflar—, güçlü bedenin etrafına toplumsal ilişkiler ve ahlaki yargılardan meydana gelen bir ağ gerer, şüpheler ve tereddütlerle onu bağlarlar. Nietzsche'nin zayıfları küçümsemesinin nedeni zayıf olmaları değil yaptıkları şey hakkında yalan söylemeleridir. Kuzu mertçe "ben korkağım" demek yerine "benim bir ruhum var" diye meler. Hristiyanlar'ın ruh muhabbeti serbestçe yemek

yemek ya da sevişmek istemenin ne kadar korkunç, bedensel arzuları hakkında şüpheleri ve tereddütleri olan insanın ne kadar iyi olduğundan ibarettir. Nitekim, der Nietzsche, "şimdiye kadar ruha yeryüzündeki başka her şeyden daha sıkı sıkıya inanılmış olmasının nedeni, ölümlülerin çoğunun, her türden zayıf ve ezilen insanın zayıflığı özgürlük diye yorumlayan o yüce kendi kendini aldatmaya kapılmasını mümkün kılmasıdır..." Kuzuların dünyayı gerçekten miras almaları için Hristiyanlık bu zorunlu yalanı söylemek zorundaydı.

Nietzsche Hristiyan kuzular ve pagan yırtıcı kuşlarla ilgili bu meseli yazarken adil olmak ya da tarihsel bakımdan doğru şeyler söylemek gibi bir kaygı gütmüyordu. Bu mesel ne gladyatörün bilinçli kararlılık-kötümserlik karışımını ne de kendini hadım eden bir Hristiyan'ın fiziksel cesaretini açıklayabilir. Zihin ile beden arasındaki yarılma da Hristiyanlar'ın yarattığı bir şey değildi. Gördüğümüz gibi bu yarılmanın kökleri Nietzsche'nin özgür insanlar diye görüp övdüğü çıplak Yunanlılar'a kadar gider. Bu meselin hatası başka bir yerden, Nietzsche'nin gücü/iktidarı yanlış anlamasından gelir. Nietzsche kaba gücün hâkimiyet kurmaya yeterli olmadığını göremez. Kaba güç yeterli olsaydı güçlüler hiçbir zaman güçlerini meşrulaştırmaya çalışmazlardı çünkü meşruiyet güçlülere konuşulan değil, güçlüler tarafından konuşulan bir kendini haklı çıkarma dilidir. Üstelik Nietzsche'nin meseli kuzu gibi davranmayan zayıfların davranışlarını dikkate almaz; zayıf insanlar güçlü olanlara direnebilmek için kendi bedenlerini kontrol etmeye çalışırlar.

Bedenin Atinalılar ile Romalılar'ın pagan şehirlerinin mekanları içindeki tarihi "paganlar" adına yazılan bu meseli yalanlar. İdealleştirilmiş Periklesçi bedenin kendi ses güçleri karşısında savunmasız olduğu ortaya çıkmıştı. Perikles dönemi Atinası'ndaki kadınların ritüelleri egemen düzene hem cinsel denetim hem de cinsel arzu güçlerini dramatikleştirerek direniyorlardı. Vitruviusçu bedenin ima ettiği ve Hadrianus'un Roması'nda gerçekleştirilen görsel düzen Romalılar'ı görünüşlere tutsak ediyordu. Bu görsel düzene direnmek Hristiyanlar'a kendilerini köksüzleştirme, zaman içinde hac yolculuğuna çıkma gücü verdi. Hristiyanlar bu gücü kendi bedenlerini horgörmekten alıyorlardı. Antik dünyada kuzu şahin-insanın kurbanı değil ikiziydi.

Hristiyanlık "doğal" insanı yok etmek yerine insanların yaşadıkları çelişkiler için aradıkları tesellileri değiştirdi. Dinlerin kökeni hakkında yazan antropolog Louis Dumont, dinlerin bireylerin kendilerini

gerçekleştirme imkanlarını dünyanın ya içine ya da dışına yerleştirdikleri gözleminde bulunur. Hadrianus'un Pantheon'u bunlardan ilkini, Sancta Maria ad Martyres Kilisesi de ikincisini vaat ediyordu. Batı uygarlığına hâkim olmaya başlayan tektanrıcılık pagan, çoktanrıcı geçmişte kavrandığı şekliyle bedenden koptu ama, en azından Roma'daki versiyonları itibarıyla çoktanrıcılığın mekanlarından bütünüyle kopmadı. Kuzu da kendini şahine duyduğu ihtiyaçtan kurtaramıyordu; ruh dünyada bir yer ihtiyacından kopamıyordu.

İKİNCİ KISIM
KALP HAREKETLERİ

5. CEMAAT
Jehan de Chelles'in Parisi

1. "STADTLUFT MACHT FREI"

MS 500 ila 1000 yılları arasında kabaca beş yüz yıl içinde büyük Roma şehirleri çöktü. Avrupa'nın büyük bölümü ilkel bir tarım ekonomisine döndü. Sıradan insanların hayatları açlıktan ölme eşiğinde, savaşçı göçebe kabilelerin vahşi saldırılarına maruz kalarak geçiyordu. Toprak işleyen insanların çoğu bu kabilelere karşı savunmasızdı. Sadece kırlık bölgelerin çeşitli yerlerinde kurulmuş, etrafları duvarlarla çevrili manastırlar, tehlike anında oralara ulaşabilen çok az sayıda kişiye yardım elini uzatabiliyordu. Avrupa'daki korku ve kıtlık manzarası 900'lü yılların sonlarında yumuşadı. İnsanların çoğunun yaşadığı kırlık bölgeler, kalelerin inşa edilmesi ve yerel beylerin sürekli hizmet karşılığı tebalarına bir ölçüde askeri koruma sağladığı feodalizm sisteminin gelişmesi sayesinde daha güvenli bir hal aldı. Ortaçağ şehirleri de gelişmeye başladı. Avrupa nüfusunun çok az bir kısmı şehirlerde yaşasa da bu şehirler surlarının ardında ticaret yoluyla elde edilen yiyecek, giyecek ve lüks malları topluyorlardı.

Ortaçağ Parisi'nde 1250 yılı bu yeniden doğuşun iki çığır açıcı olayına sahne oldu. O yıl Jehan de Chelles, Notre-Dame Katedrali inşaatının son safhasına geçti. Şehrin merkezinde, Seine Nehri'nin kollarının arasındaki bir adanın doğu ucundaki güzel bir arazi üzerinde muhteşem oymaları olan bir taş dağı gibi yükselen Katedral, Batı uygarlığının bu yeni merkezinde Hristiyanlığın gücüne tanıklık ediyordu. Ancak Konstantinus'un Roma'da inşa ettiği Lateranus Bazilikası'nın açılışını kutlayan törenler ile bu katedralin açılışında Paris halkının yaptığı kutlamalar arasında bir fark vardır. Kilise'yi ve Devlet'i temsilen hem Paris Piskoposu hem de Fransa Kralı olayın keyfini çıkarmışlarsa da Parisliler Notre-Dame'ı aynı zamanda yapı sanatlarının bir zaferi olarak kutlamışlar, el işlerini yapan oymacılar, cam ustaları, dokumacılar ve marangozlar ile işi finanse eden bankerler onuruna bir ziyafet vermişlerdi. Uygarlık sahnesine üçüncü bir güç olan Ekonomi de girmişti artık.

1250de Paris'te, masraflarını sonraları Aziz Louis adıyla tanınacak olan kralın üstlendiği, ortaçağın en muhteşem resimli İncil'i basıldı. Kitap, renklendirilişi ve ince işçilik ürünü hat yazısıyla duyulara Lateranus Bazilikası kadar hitap eden bir nesneydi. Bunun için yapılan kutlamalara da üçüncü bir güç katıldı. Büyük ölçüde ticaretin gelişmesi sayesinde Avrupa'nın dört bir yanından Paris'e bir yığın öğrenci geliyordu o dönemde. "Skolastik faaliyetler kırdaki manastırlardan katedrallere kaydığı için," diye yazar tarihçi Georges Duby, "başlıca sanatsal yaratıcılık merkezleri şehrin kalbine taşındı". Aziz Louis İncil'inin profesyonel bir biçimde baskıya hazırlanması ve basılması, bu büyük ve gittikçe genişleyen üniversitenin varlığı sayesinde mümkün oldu. Muhteşem bir sanat eseri olan Aziz Louis incili, Seine Nehri kıyılarındaki balık ve tahıl pazarlarında başlayan bir olaylar zincirinin sonucunda ortaya çıkmıştı.

Uygarlığın ekonomik temelleri antik dünyada pek dikkat çekmiş bir konu değildi; ticaret de el emeği de iç sıkıcı, hayvani birer faaliyetten öte bir şey değillerdi. Ortaçağ şehri bu hayvanı bir insan haline getirdi. Sosyolog Max Weber'in sözleriyle "ortaçağ yurttaşı bir iktisadi insan haline gelme yolundaydı, oysa antik dönem yurttaşı siyasi insandı". Ekonomik güçler, maddi refahın ötesinde, şehrin surları içinde yaşayan az sayıda insana iki ayrı özgürlük vaadinde bulunuyorlardı. Bugün Tötonya Hansa Birliği adı verilen ortaçağ ticaret şebekesine mensup şehirlerden birine giden bir ziyaretçi şehir kapılarının üzerine *Stadtluft macht frei* "Şehir havası insanı özgürleştirir" düsturunun kazılmış olduğunu görecektir. Hansa'ya mensup şehirlerde olduğu gibi Paris'te de ekonomi şehir sakinlerini feodal iş sözleşmesinde cisimleşen tevarüs edilmiş bağımlılıktan kurtarma vaadinde bulunuyordu. Şehir ayrıca insanlara yeni bireysel mülkiyet hakları vaat ediyordu. On üçüncü yüzyılın ortalarında Parisli Jean, bireyler "üst otoritenin ihlal ettiği takdirde cezalandırılması gereken bir mülkiyet hakkına sahiptirler —çünkü bu mülk bireyin kendi çabasıyla edinilmiştir," diyordu.

Ortaçağ ekonomisi, devlet ve din mutlu bir *mariage â trois* (üçlü evlilik) içinde yaşıyor değildi. Jehan de Chelles'in Notre-Dame'ının ve Aziz Louis incili'nin yayımlanmasının kutlanması bu üç büyük güç arasındaki gerilimlerin üzerini örtemiyordu. Aziz Louis'nin gücü büyük ölçüde kendi vasalleri konumundaki beylerin ona karşı taşıdıkları feodal yükümlülüklerden geliyordu. Kilise bireyin kendine özgü düşüncelere ve haklara sahip olmasını çoğunlukla zındıklıkla bir tutuyordu. Üstelik

ekonomik güce sahip olanlar, özellikle de kentli tacir ve bankerler muhataplarının hassasiyetleriyle sık sık karşı karşıya geliyorlardı.

1250 yılı, tarihçi R. W. Southern'ın "bilimsel hümanizm" adını verdiği çağın doruk noktasıdır. Ortaçağ düşünürleri yüz yıldan fazla bir süredir insan bilgisini sistematik biçimde insan toplumunun sorunlarına uygulamaya çalışmışlardı. Aziz Thomas Aquinas dünyayı mantıksal bir sistem olarak tutarlı bir hale getirmenin mümkün olduğunu söylüyordu. Biyoloji ile politikayı birleştiren "politik beden" tahayyülü bu tutarlılığı ifade ediyordu. Ama iktisat dönemin bilimsel hümanizmine kolayca asimile edilemiyordu.

John of Salisbury'nin *Policraticus* adlı eserinde anlattığı politik bedende tüccarların toplumun midesi olduklarını hayal ettiğini hatırlayalım. Bedenin tamahkar organıydı mide. Şöyle yazıyordu John: "Özel servetleri olan bu insanlar içlerini aşırı tamahla doldurup bunlara inatla sarılırlarsa şifası olmayan sayısız hastalığa yol açarlar ve bu kötülükleri yüzünden bir bütün olarak bedeni mahvedebilirler." Ancak kırgınlığı sadece tamahkarlık yaratmıyordu. Bu insanların haklarını kazanmış olmaları tam da krallarla piskoposları politik bedenin başına geçirmiş olan hiyerarşi kavramına meydan okuyordu. Çünkü John of Sallsbury, tarihçi Walter Ullmann'ın sözleriyle, "bireyin toplum içindeki mevkiinin" bireysel yeteneklerine değil, "işgal ettiği makama ya da resmi görevine dayalı olmasını" istiyordu; John of Salisbury'ye göre bir insanın resmi konumu ne kadar büyükse "ne kadar kapsamlı ve ağırlıklıysa, bireyin sahip olduğu haklar da o kadar fazla olurdu".

Bu tamahkar işadamı John of Salisbury'nin onun hakkında yazmasından çok öncelerde de, fi tarihinden beri vardı. Ama *Policraticus*'a daha belirgin bir şaşkınlık hâkimdir: Bütün ortaçağ yazarlarının coğrafyayı en çok takıntı haline getireni olan bu kalem, toplumun midesini betimlemekte güçlük çekmiştir. Tüccarlar tabii ki panayırlarda ve pazarlarda ticaret yaparlar, ama diyordu John of Salisbury, belli bir pazara birkaç ay üst üste gidin, aynı yüzleri göremeyeceksiniz, mallar da farklı olacaktır. Birkaç yıl peşpeşe Seine kıyısındaki limanlara gidin, yine tüccarlarla malların bir kaybolduklarını, bir göründüklerini göreceksiniz. Politik bedenin midesi sürekli menüsünü değiştiriyormuş gibi görünüyordu. Ekonometride ehil olmayan John of Salisbury ekonomik özgürlüğün kalıcı rutinleri neden aşındırdığını açıklamanın bir yolunu arıyor ama bulamıyordu.

Max Weber ortaçağ şehirlerine bakarken, pazar ve ticaret şehre kendi işlerini görecek bir ekonomik güç verdiği için "ortaçağ şehir cemaatlerinin siyasi özerkliğe sahip" olduklarını ileri sürmüştür. Oysa John of Salisbury servet sahiplerinin "siyasal topluluğu" güvenli bir biçimde yönetemeyeceklerini düşünüyordu. Max Weber'den bir kuşak sonra yazan Fransız kent tarihçisi Henri Pirenne, John of Salisbury'nin bu inancını anlamlı bulabilirdi çünkü Pirenne, şehirleri canlandıran şeyin şehirler *arasındaki* ticaret olduğunu açıklamaya çalışıyordu. Ortaçağ şehirleri özerk olmaktan çok birbirlerine bağımlıydılar ve ortaçağ tüccarlarının esnek davranmaları gerekiyordu. Pirenne şöyle yazar:

> Eski Roma şehirleri, ticaretin etkisiyle yeniden canlandı ve yeniden insanlarla doldu. Öte yandan, askeri yerleşimler etrafında oluşan tüccar gruplan deniz kenarlarına, nehir kıyılarına, doğal iletişim güzergâhlarının kavşaklarına yerleştiler. Bunların her biri etraflarındaki kırlık bölgeler üzerinde önemleriyle orantılı bir cazibe yaratan, hatta etkileri uzaklarda da hissedilen birer pazar oluşturdu.

Tötonya Hansa Birliği Kuzey Avrupa'nın dört bir yanına mallar taşıyan bir tür bir ticaret zinciriydi. 1161'de kurulan Hansa denize dayalıydı. İtalya'da Cenova ve Venedik'ten ya da Londra ve Hollanda'dan yüklenen mallar Almanya'nın kuzeyindeki limanlara taşınıp oradan içerilere dağılıyordu. On ikinci yüzyıla gelindiğinde Paris'in Seine Nehri boyunca doğu ve batıya, Flandres'dan Marsilya'ya kadar olan şerit boyunca da kuzey ve güneye uzanan kendi ticaret zinciri vardı. Modern tarihçinin görüşleri ortaçağ ilahiyatçısınınki gibi bir kıyamet tablosu çizmez. Pirenne'e göre ortaçağ şehir sakinleri şehirlerine güçlü bağlarla bağlıydılar ama bu bağlar sık sık ekonomik çıkarlarıyla çatışıyor, bu da onları daha hareketli kılıp daha geniş bir coğrafyaya açılmalarını sağlıyordu. Kâr mümkünlerin kıyısındaydı, belki'nin topraklarındaydı; mümkün olduğunca sık bunlara doğru yola çıkılıyor ve çoğunlukla geri dönülmüyordu. Risk ve rastlantı iktisadı bilimsel hümanizmin sıkı, mantıksal çemberinin dışına çıkarıyordu.

Hristiyanlık dini ilahiyatı açısından küreseldi ama son derece yerel bağları besliyordu. Bir müminin Paris'le kurduğu bağlar, Romalı ilk Hristiyanların Roma'yla barıştıkları zaman başlayan büyük tersine dönüş sürecinin son noktasını oluşturuyordu. Ortaçağ kasaba ve şehirleri Hristiyan himayesi altında yeniden canlandıkları için, Hristiyanlar yaşadıklara yerlere

olan tutkulu ve bir ömür boyu süren bağlarını ifade etmek için malzeme olarak kilise ve katedrallerin taşlarını kullanıyorlardı. Küçük kasabalarda bile göklere uzanan dev kiliseler bir yere olan bağlılık kadar Hristiyanlar'ın cemaat ihtiyacını da ifade ediyordu. Bu cemaat ihtiyacı yeni bir Hristiyan bedeni anlayışı yoluyla biçimleniyordu. "İsa'nın yabancı bedeni" ortaçağın ortalarında, sıradan insanın acılarını anlayabileceği ve onunla özdeşleşebileceği bir bedene dönüştü. "İsa'ya Öykünme"ye dayalı Ortaçağ hareketleri içinde insani ve ilahi ıstırap bir araya geldi. Bu hareketler Hristiyanlığın komşularını sevme deneyimini başkalarının acılarını kendi acıları gibi görerek yeniliyorlardı. Ortaçağ doktorları, vücudun organlarının içlerinden biri ameliyat sırasında kesildiğinde ya da çıkarıldığında nasıl tepki verdiklerini (bu tepkiye "senkop" diyorlardı) gözlemleyerek merhametin tıbbi açıklamasını bulduklarını düşünüyorlardı. Bu yeni beden anlayışı bir bakıma dönemin bilim anlayışına uygundu, çünkü senkop gibi olgular, insan organizmasını somut bir biçimde birbirleriyle bağlantılı, karşılıklı olarak birbirlerine tepki veren bir organlar sistemi olarak gösteriyordu. Ama İsa'ya Öykünme bir düşünce hareketi olmaktan çok öte bir şeydi.

İsa'nın çektiği bedensel ıstırap sıradan insanlar için daha anlaşılır hale gelince halkta muazzam bir dini şevk patlaması yaşandı, Georges Duby, Jehan de Chelles'in yaşadığı zamanlara kadar "Avrupa Hristiyanlığın yalnızca dış özelliklerini sergilemişti; Hristiyanlık sadece az sayıdaki seçkin tarafından *gerçekten* yaşanıyordu, Sonraları... bir halk dininin bütün görüntülerine sahip oldu" derken biraz ileri gitmiş olabilir. Ama İsa'ya Öykünme içinde gerçekleşen müthiş dini canlanma kilisede kadınlar ile erkekler arasındaki ilişkileri değiştirdi, günah çıkarma deneyimini ve yardımseverlik pratiklerini farklılaştırdı. Bu değişimler rahibe manastırlarını ve keşiş manastırlarını, hastaneleri ve imarethaneleri, küçük kiliseleri ve katedralleri dönüştürdü. Bunların şehirdeki Hristiyanlar için belli bir anlamı vardı.

Günlük kullanımda "cemaat" insanların iyi tanıdıkları insanlarla ya da kapı komşularıyla yardımlaştıkları bir ortamı anlatır. Karanlık Çağlar'ın en karanlık zamanlarında dini cemaatler ilk kez kurulduklarında bu şekilde işliyorlardı, ama ateşli dini hisler ile şehirlerin gelişmesinin kesişmesi "cemaat"e Ortaçağ Parisi'nde biraz farklı bir anlam kazandırdı. Şehirdeki imarethaneler, hastaneler ve manastırlar kapılarını yabancılara taşradakilerden daha rahat açıyorlar, gezginleri, evsiz insanları ve terk

edilmiş bebekleri, tanımadıkları hastaları ve delileri içeri alıyorlardı. Dini cemaat bütün şehri kapsamayıp daha çok bir ahlaki referans yeri işlevine sahipti, imarethane, mahalle kilisesi, hastane, piskoposluk bahçesi şehrin diğer yerlerindeki davranışların, özellikle de sokaklardaki pazar yerlerine ve Seine nehri boyunca sıralanmış limanlara hâkim olan saldırgan ekonomik rekabetin ölçülmesinde kullanılacak standartlar oluşturuyorlardı.

Nitekim Paris yabancıların oluşturduğu büyük kalabalıklarla dolmuş olduğu, sokakları sebepsiz şiddetten geçilmediği, ekonomisi mallar kadar insanları da şehirden şehre sürüklediği halde şehir yine de bir ahlaki coğrafya içine oturtulabiliyordu. Yeni dini değerlerin etkisi altında olanlar için tapınak cemaatin bir araya gelme noktasıydı, merhametin yabancıları birbirine bağladığı yerdi. Jehan de Chelles'in Parisi'nde Hristiyan cemaati hissi yerel kilise hayatını da canlandırdı. Hem mahalle kilisesi hem de Chelles'in eserinin yükseldiği arazi, yani Notre-Dame etrafında kümelenen büyük piskoposluk cemaati kent mabetleri haline geldi.

Ortaçağdaki ekonomik ve dini gelişmeler yer hissini zıt yönlere itiyordu ki bu uyumsuzluğun yankıları günümüzde bile hissedilir. Şehrin ekonomisi insanlara başka yerlerde sahip olamayacakları bir bireysel hareket özgürlüğü veriyordu; şehrin dini ise insanların birbirleriyle yardımlaştıkları yerler yaratıyordu. "Stadt Luft macht frei"ın karşısında İsa'ya Öykünme vardı. Ekonomi ile din arasındaki bu büyük gerilim modern şehre damgasını vuran ikiliğin ilk işaretlerini üretti: Bir yanda bireysel özgürlük adına cemaat bağlarından kurtulma arzusu, öte yanda insanların birbirleriyle yardımlaştıkları bir yer bulma arzusu.

Aquinas *Summa Theologica*'da bu karşıtları, baskın bir İsa imgesi, dünyada varolan her şeyi içeren bir Varlık imgesi içinde uzlaştırmaya çalıştı. Bu birlik Aquinas'ın çağdaşları açısından geçersizdi.Bizler de bugün ekonomik bireycilik ile cemaat bağlarını birleştirebilecek bir yol bulmayı hâlâ başarabilmiş değiliz.

Bu bölümde Ortaçağ Parisi'nde Hristiyan cemaatlerinin oluşumunun temelinde yatan inançlar ve bu cemaatlerin işleyiş biçimleri inceleniyor. Bir sonraki bölümde şehirde Hristiyan yer anlayışına meydan okuyan ekonomi mekanları analiz ediliyor. Bu çatışmanın sonuçlarından biri Rönesans'ın en büyük uluslararası ticaret şehri olan Venedik'in tarihindeki karanlık bir sayfada görülmüştür. Hristiyan kültürü bireylerin parası ile cemaatin değerlerini egemen Hristiyan imgesine uymayanları bastırarak uzlaştırmaya

çalışmıştır. Venedik kültürü şehirdeki Yahudiler'i gettolara hapsetmiş, kendi iç çatışmalarını çözmek için baskıyı bir araç olarak kullanmıştır.

2. MERHAMETLİ BEDEN

Bugün Notre-Dame'ı ziyaret edenler katedralin ön kapılarının etrafında gerçek ölçekten biraz daha büyük insan heykelleri görürler. Katedral binasının muazzam boyutları yanında biraz küçülmüş görünseler de insan heykellerinin bu boyutta yapılmaları bir inanç meselesidir. On birinci yüzyıldan başlayarak kilise mimarları modern bir sanat tarihçisinin sözleriyle "insan değerleri ile dünyaya içkin değerler arasındaki ilişki"yi göstermek amacıyla figürleri insan ölçeğinde yapmaya çalışmışlardır. Oyma figürler doğrudan doğruya kendilerine bakan kişiyi kendini kilisenin bir parçası olarak görmeye davet ediyorlardı. Bu dahil etme eylemi daha eski bir dönemde, sıradan Hristiyanlar'a basit bir dille doğrudan hitap eden Aziz Assisili Francisco'nun vaazlarıyla başlamıştı. Jehan de Chelles'in Notre-Dame'ı tamamlamaya başladığı yıla gelindiğinde Hristiyanlar kendi bedensel ıstırapları ile İsa'nın ıstırabı arasında bağ kurmaya başladıkları için bu ten ve taş birliği iyice güçlenmiş durumdaydı.

Jean Barthelemy *Aşk Kaygısı Kitabı* adlı kitabında teselli kabilinden, İsa "bizleri kurtarmak için adeta ateş üzerinde ağır ağır kızartılmıştı, diye yazıyordu. Böylesi dünyevi, evcimen bir imge Çarmıha Gerilme'yi günlük hayatın terimleriyle anlaşılabilecek bir deneyim haline getiriyordu. İnsanlar Kral İsa'dan çok "acı çeken İsa'yla, Çile çeken İsa'yla" özdeşleşiyorlardı. "Çarmıha Gerilme gittikçe daha fazla ve gittikçe daha gerçekçi bir biçimde betimlenmeye başlanmıştı." İsa'nın bedensel ıstırabıyla tutkulu biçimde özdeşleşmeyi vazeden bu hareket "İsa'ya Öykünme" olarak nam saldı çünkü İsa'nın acılarının insan bedeninin ıstırapları tarafından taklit edildiği düşünülüyordu. Bu öylesine söylenmiş mecazi bir laf değildi. Öykünme imgesi, Origenus'un İsa'nın bedeninin bizimkine yabancı olduğu inancının tam karşıtıydı. Aziz Assisili Francisco cemaatine günlük deneyimleri, kendi duyumları, etraflarındaki dünya hakkında düşündükleri takdirde Tanrı'nın ne olduğunu anlayacaklarını söylüyordu. İlahiyat açısından Aziz Francisco Doğa'ya Hristiyanlık adına tekrar sahip çıkıyordu: Tanrı dünyadadır, Tanrı Işık olduğu kadar Tendir de.

Başka insanların acılarıyla ilgilenerek Çarmıh'taki İsa hakkındaki dini duygularımızı yinelemiş oluruz: Aziz Francisco ilk dönem Hristiyanlığı'na

damgasını vuran özdeşleşmeyi, yoksullarla ve toplum dışına atılmışlarla özdeşleşmeyi yeniden gündeme getirmiştir. Sosyolojik bakımdan bir bomba patlatmıştır. Aziz Francisco toplumdaki kuralları, hakları ve ayrıcalıkları yargılamakta kullanılacak ahlaki kıstasın bedenlerimizde bulunduğunu öğretiyordu cemaatine: Bunlar ne kadar acıya neden olursa, bedenlerimiz de bunların adaletsiz olduğunu o kadar iyi bilir. İsa'ya Öykünme tene din adına yeniden sahip çıkarak teni toplumsal hiyerarşinin yargıcı haline getiriyordu. Üstelik bu dini görüş birbirleriyle yardımlaşan insanlar arasındaki bağlar ile başkalarını sevme diye bir şeyin hiç görülmeyebildiği ticari ilişkiler gibi toplum yapıları arasında bir karşıtlık kuruyordu.

Ortaçağda, Colosseum'da Hristiyanlar'ı katletmiş olan Romalılar'ı hiç aratmayacak bir kendinden geçmişlikle işkenceler ve başka bedensel zulümler yapılıyordu şüphesiz. Ama bu yeni merhamet *ethos*'u başkalarının işkence sırasında çektikleri acılara dair en azından bazı temel fikirler edinilmesini sağlamıştır. Mesela Paris'te cin çarpmış kişilere yapılan aleni işkence 1250 yılından itibaren eskisinden epey farklı bir hal almıştı; işkenceciler bedenini kurcaladıkları kişiye değil de içerideki cinlere acı verdikleri konusunda din adamlarından garantiler istemeye başlamışlardı.

İsa'ya Öykünme doğası gereği seçkinlerin ayrıcalıklarına karşı kitlelerin yaşamını olumluyordu. Bu öykünme Ortaçağ biliminin belli unsurlarından destek alıyor, hatta bizzat bu unsurlara dayanıyordu, çünkü eğitimli insanların o zamanalar kendi bedenleri hakkında inandıkları şeylere uygun düşüyordu.

Galenos'un *Ars medica*'sı

Tıp tarihçisi Vern Bullough "antik dünyanın tıbbi ve bilimsel varsayımları Ortaçağ düşünüşüne pek sorgulanmadan dahil edilmişti," der. Vücut ısısı, sperm, âdet kanı ve bedenin mimarisiyle ilgili antik döneme ait fikirler Ortaçağ dünyasına kadim hikmet otoritesiyle aktarılmıştı gerçekten de. Ama bu inançlar, onları bin yıl sonra tekrar gündeme getiren Hristiyan bir toplumun ihtiyaçları tarafından, çoğunlukla farkına varılmaksızın, değiştirilmişti.

Antik tıbbın Ortaçağa aktarılmasını sağlayan başlıca vasıtalardan biri Romalı hekim Galenos'un *Ars medica* (Tıp Sanatı) eserinin yayımlanmasıydı. 1200 yılından önce ilk kez Salerno'da çıkan bu eser daha sonra Cremona'da yeniden çevrilmiş ve 1280 yılına gelindiğinde Avrupa'nın diğer bilgi merkezleri gibi Paris'te de okullarda okutulmaya başlanmıştı.

Galenos Hadrianus döneminde, muhtemelen MS 130 yılında doğdu ve 200 yılı civarında.öldü. Tıp eğitimi Aristoteles ve Hippokrates'in fikirlerinden mülhemdi. Tıbbi yazılarının Hristiyanlar'a çekici gelmesinin nedeni kendisi mümin olmasa da Hristiyanlar'a dostça yaklaşmış olmasıydı. Ayrıca Ortaçağın sonlarında Galenos'un hastalarından ücret almadığı şeklinde söylentiler de dolaşmaya başlamıştı.

Galenos kitaplarını Yunanca yazmıştı. *Ars medica*'nın Ortaçağ halkının okuduğu basımı ise Latince'ye Arapça'dan çevrilmişti çünkü erken İslam dünyası birçok antik metni korumuş, İslam tıbbı devraldığı Avrupa bilgi birikimini zenginleştirmişti. Büyük İslam hekimi Ali ibn Rıdvan tıpkı daha sonra elyazması üzerinde çalışan çeşitli Avrupalı çevirmenler gibi *Ars medica*'ya şerhler düşmüştü. Yani *Ars medica* tek bir adamın eseri olmaktan çok kabul görmüş fikirlerin bir özeti gibiydi.

Galenos bu metinde tıbbı "nelerin sağlıklı, hastalıklı ya da nötr olduğunun bilgisi" olarak tanımlar. Bu bilgi de vücut ısısı ve sıvılarının bedenin başlıca organlarında, beyin, kalp, karaciğer ve testislerde (hatırlarsak, kadın üreme organları antik dönem insanları tarafından tersine çevrilmiş testisler olarak görülüyordu) nasıl bir etkileşim içinde olduğunu anlamaya bağlıydı.Galenos'a göre vücut ısısı değişken bir ölçek üzerinde aşama aşama yükseliyordu. Gelgelelim, vücut sıvılarının dört tipi, yani "suyuk"u vardı: Kan, lenf, kara safra ve sarı safra. Isıyla sıvının bileşimi de bedende dört farklı psikolojik durum yaratıyordu. Galenos Hippokrates'i izleyerek bunlara dört "mizaç" adını vermişti: Sıcakkanlı, soğukkanlı, asabi ve melankolik. Modern bir psikologun tersine Galenos bir kişinin mizacının bedeninin belli bir anda ne kadar sıcak ya da soğuk, kum ya da ıslak olduğuna, hangi sıvılar sıcak ve tam olarak akarken hangilerinin bedende soğuk soğuk dolaştığına bağlı olduğunu ileri sürüyordu,

Galenos'a göre saldırganlık ya da merhamet gibi ahlaki davranışlar vücuttaki ısı ve sıvılar tarafından yaratılan mizaçların ürünüydü. Galenos mesela kalbi sıcak ve kuru olan birinin asabi mizacını şöyle betimler:

> Nabız sert, büyük, hızlı ve sık, nefes derin, hızlı ve sıktır... Bütün insanlar arasında en kıllı göğüsler bunlardadır... Eyleme hazır, cesur, hızlı, vahşi, yabani, sabırsız ve küstahtırlar. Despot bir karakterleri vardır, çabuk sinirlenirler ve zor yatışırlar.

Kıllı göğüsle despot karakter arasında bağ kurulmasına karşı çıkabiliriz ama bu bütünselleştirme Galenosçuluk'un özüydü. Bilimsel hümanizmin

etkisi altındaki Ortaçağ okurlarına cazip gelmesinin nedenlerinden biri de bu bütünselleştirmeydi. Bedeni ruha bağlıyordu.

Galenos'un yapıtının kaybolmasını önleyen ve yapıta yorumlar yazan Müslüman bilgin Ali ibn Rıdvan dört mizacı dört toplumsal tipe bağlamıştı: Yukarıda betimlenen asabi mizaç askeri niteliyordu, devlet adamının sıcakkanlı bir bünyesi vardı, soğukkanlı mizaç bilim adamına özgüydü, melankolik mizaç da dini duygularla dolu erkek veya kadında görülürdü. Bu tipolojide ve *Ars medica* hakkında Batı'da yapılan yorumlarda tüccara yer yoktu. Manidar bir yokluktur bu. Ekonomik başarı için gerekli olan saldırgan davranışlar ne bir askerin kahramanca eylemleri ne de bir devlet adamının ılımlı yönetme itkileri başlığı altına yerleştirilebilirdi. Başkaları için üzülen biri ise melankolik bir durumdadır. Merhamet özellikle kara safranın kanda sıcak akmasına yol açar. İsa'ya Öykünme deneyimini yaşayan bir bedenin fizyolojisi böyleydi.

Sağlık Galenos'a göre tam tavında bir bedendi, yani ısıların ve suyukların dört temel organda dengede olduğu bedendi, O halde dini merhamet sağlığın bozuk olduğu bir durum muydu, hatta bedensel bir hastalık mıydı? Biz böyle akıl yürütebiliriz ama Galenos'un Ortaçağdaki okurları soruna başka türlü yaklaşıyorlardı. Merhametli melankolinin işleyişini insan bedeni neşter altındayken gözlemliyorlardı.

Henri de Mondeville'in senkopu keşfi

On dördüncü yüzyılda Paris'te icra-i sanat eyleyen bir cerrah olan Henri de Mondeville, yaptığı cerrahi deneyler sayesinde insan bedeninde merhametin mekanizmasını, yani kriz anlarında bedenin ısı ve sıvıyı yayma biçimini keşfettiğine inanıyordu. De Mondeville 1314'te tıp hakkındaki düşüncelerini yayımlamaya başladı. Bu düşünceler Galenos'un damgasını taşıyordu ama de Mondeville bedenin mimarisini farklı bir biçimde düzenliyordu. De Mondeville bedeni soylu kafa ve kalp bölgesi ile üretici karın bölgesi şeklinde iki genel bölgeye ayırıyordu. Her bölgenin kendi fizyolojik "fırın"ı vardı. Hastalıklar bu iki bölge farklı sıcaklıklarda ısınıp vücudun sıvı suyuklarının dengesini bozdukları zaman ortaya çıkıyordu.

De Mondeville bir ameliyat yapıldığı sırada ve yapıldıktan sonra bedenin bir organının bir başkasının zaafını telafi etme eğilimi gösterdiğini belirtiyordu. Ona göre ameliyat sonunda "diğer organlar [yaralı organın] ıstırabına acıyorlar, bütün ruhlarını ve sıcaklıklarını göndererek onun yardımına koşuyorlardı. bir başka doktor, Barthelmey l'Anglais de bu

merhamet mekanizmasını ısınmış kanın yaralı organa akması şeklinde açıklıyordu: "(Bedenin organları) arasında öyle büyük bir sevgi vardır ki birbirlerine acırlar, yani daha az acı çeken daha çok çekene acır; dolayısıyla bir organ yaralandığında diğer (organların) kanı hemen onun yardımına koşar." De Mondevilie bu merhamet tepkisine "senkop" diyordu. (Bu terim, modern tıpta bambaşka bir anlama gelir.)

De Mondevilie ayrıca (o zamanlar anestezi olmaksızın ve günümüzdeki ekmek bıçakları kadar kör neşterlerle yapılan) bir ameliyata tanık olan insanların senkoplarını da betimleyerek acıya verilen ve beden içinde görülen tepkinin bedenler arasında da gerçekleştiğini göstermeye çalışıyordu. Şöyle yazıyordu:

> Korkunç cerrahi ameliyatlara tanık olan sağlıklı insanlarda senkop şöyle olur: Duydukları korku kalplerine acı verir. Ruhların *ruhani meclisi* toplanır. Böylece bunlar bir araya toplanıp uyarıldıklarında kalbin yaşam gücü imdada çağrılır.

De Mondevilie bir ameliyatı seyretmek için bir araya toplanmış insanları tanımlamak için "ruhani meclis" tabirini dikkatle kullanmış ve altını çizmiştir. "Ruhani meclis" dini bir meclis demekti ama bu terim aynı zamanda bir loncanın üyeleri için de kullanılıyordu. Demek ki ona göre cemaatin kökenleri insanların ameliyat sırasında bir başkasının acısına verdikleri fiziksel tepkilerle açıklanabilirdi. On üçüncü, yüzyıla ait *Menagier de Paris*'in yazarı da benzer biçimde şöyle diyordu: "Kendinin bir organı olan komşuna aynı muhabbeti hissedersin, çünkü hepimiz Tanrı denen bedenin organlarıyız." Ameliyat İsa'nın Çilesi'nin ve Çarmıha Gerilmesi'nin fiziksel gerçekliğini açığa çıkararak herkese ıstırap yoluyla ahlaki uyarım dersi veriyordu.

"Ortaçağ dindarlığı her zaman ruhun temayüllerini bedenin parçalarının birlikteliği yoluyla pekiştirmeye çalışmış"sa da, senkopun keşfi aynı zamanda toplumsal ilişkileri, melankolik bir toplumsal manzarayı ima ediyordu. John of Salisbury, *Policratkus*'da "Hükümdar tebasının hayatını iyilikseverlikle kurtaramadığında *erdemli bir zulümle* kurtarır, iyilik emniyete alınana kadar kötüye saldırır," diye yazıyordu. Eğer halk hiyerarşideki yerine karşı ayaklanırsa, hükümdar ne yapması gerektiğini bilir: Bir cerrah nasıl hastalıklı organları kesip atarsa o da asileri öldürür ya da sürgün eder. Hristiyan merhameti *Policratkus*'da pek rol oynamaz. De Mondevilie, John of Salisbury'nin tavsiyesini izlemeyi vur deyince

öldürmek olarak görürdü. Ameliyatta organlar bedenin hastalıklı parçalarının yardımına koşup iyileşmesine destek olurlar. Toplumda da krizlerin pozitif bir yanı vardır. İnsanlar birbirleriyle en canlı etkileşimi toplumsal kriz zamanlarında kurarlar.

Aralarındaki görüş farkını John of Salisbury ile Henri de Mondeville'i birbirinden ayıran yüzyıl yaratmış olabilir. John of Salisbury daha kendini yeni yeni emniyete almaya başlamış olan bir Avrupa'da yaşıyordu. Büyükanne ve büyükbabası küçük köylerin kolayca yağmacılara ve iç anarşiye kurban düştüğü bir dönemde yaşamışlardı. Surlarla çevrili şehir ise fiziksel emniyeti garanti altına almış görünüyordu. Surların içinde hiyerarşik bir beden imgesiyle kodlanan tıbbi bilgiler toplumsal düzenin ilkelerini açığa çıkarıyordu.. De Mondeville daha emniyetli bir dönemde yaşıyordu ve mesela surların anlamını farklı bir biçimde tahayyül ediyordu, Senkopta organlar kendi sıvı ve sıcaklıklarını bedenin doku duvarlarını aşarak çeşitli bölgelere göndermeye çalışırlar. Toplumsal bir krizde insanlar arasındaki duvarlarda gedik açılır, bu da onları alışılmadık cömertlik eylemleri yapmaya iter.

John of Salisbury gibi Henri de Mondeville de bedenin yapısı ile şehrin yapısı arasında dolaysız bir analoji olduğunu düşünüyordu ama de Mondeville'in beden imgesi ona farklı bir şehir, ısı ve gerilimleri hep eşitsiz olan bir şehir gösteriyordu. Örneğin de Mondeville'in meslektaşları bir bıçak yarasını kendi yurtlarından sürülmüş yabancı sürgünlerin bir şehre girişlerine benzetiyorlardı. Bu doktorlar politik bedenin böyle bir durum karşısında irkilen organlarının vereceği tepkiden daha insani bir tepki hayal ediyorlardı. Doğal itki merhametin kapsamını sürgünleri de içerecek şekilde genişletmek olurdu. Onlara göre bir kriz esnasında başkalarına yardım etme itkisinin tıbbi bir temeli vardı; modern jargonla söylersek, diğerkamlığın biyolojik bir temeli vardı.

John of Salisbury ile Henri de Mondeville arasında politik beden tahayyülü bakımından büyük bir mesafe vardı. Biri "Nereye aitsin?" diye sorarken, öbürü "Başkalarına nasıl yardım edeceksin?" diye soruyordu. Biri şehri birlikte yaşayan bedenleri sınıflandıran bir mekan olarak hayal ederken, öbürü şehri birlikte yaşayan insanları birbirine bağlayan bir mekan olarak hayal ediyordu.

İsa'ya Öykünme ile ittifak kuran tıp Hristiyanların bir şehirdeki günlük yaşayışlarında görülen bazı toplumsal bariyerlere, en başta da eski tıp

tarafından tasarlanıp Ortaçağa taşınmış olan büyük insani sınıra, cinsiyet sınırına meydan okuyacaktı.

Ortaçağ kadınları, hatta güçlü Parakleitos Manastırı’nın başrahibesi Paris’li Heloise gibi kudretli kadınlar bile erkekler karşısındaki sözde biyolojik zayıflıklarını sorgusuz sualsiz kabul ediyor gibiydiler. John of Saiisbury’nin politik beden anlayışında bu bedenin kalbi erkekler tarafından, devlet müşavirleri tarafından dolduruluyordu. Ama tarihçi Caroline Bynum’ın gösterdiği gibi, İsa’ya Öykünme’den ilham alanlar kalbi, kalpteki kanı ve kalbin göğüslerin altındaki yerini bakire Meryem’in gücüyle bağlantılı, dişi olmasa da androjen bir bölge olarak görmeye başlamışlardı, İsa da cinsiyet ayrımlarının ötesinde görülüyordu.

Birçok Ortaçağ rahibi ve düşünürü onu bir anne olarak tasavvur ediyordu. Aziz Anselmus şu soruyu soruyordu: "Ama sen, İsa, yüce efendimiz, sen anne de değil misin? Anaç bir tavuk gibi civcivlerini kanatları altına alan bir anne değil misin? Sahiden de, efendim, sen annesin."

İsa’nın cinsiyetindeki bulanıklık, Meryem'in beden güçlerinin övülmesi ve Meryem kültlerinin çoğalması, bunların hepsi *bakıp büyütmeyi*, yani annelik imgeleriyle ifade edilen merhameti vurguluyordu. Özellikle Bernard of Clairvaux bu merhametli, anaç İsa tahayyülünü keskinleştirmişti. "Bernard'a göre, annelik imgesi ... {çocuğunu} doğurmaktan, hatta rahminde taşımaktan çok bakıp büyüten, özellikle de emziren anne imgesidir." Kadın bedenlerine atfedilmeye başlanan haysiyet kadınların on ikinci yüzyılda dini meselelerde seslerini daha güçlü duyurabilmelerine yardım etti. Bunun kanıtı, eğitim görmüş liderleri ve ciddi manevi amaçları olan Parakleitos gibi birçok rahibe manastırının açılmasıdır.

Öte yandan bakıp büyütme itkisi bedenin melankolik mizacına tam uymuyordu. Tarihçi Raymond Klibansky'nin gözlemlediği gibi melankoli dört mizaç arasında en içe dönük olanıydı. Melankolik mizacın etkisinde olan kişi daha bilimsel olan soğukkanlı mizacın yaptığı gibi dünyadaki bir sorun üzerinde düşünüp taşınmak yerine kendi içinde olduğunu düşündüğü bir ruh sırrının özüne varmaya çalışırdı. Melankoli, insanların acı çekmelerine neden olan kötülükler ve Tanrı'nın inayetinin sırları üzerinde düşünmeye itiyordu. Nitekim melankolinin geleneksel mekanları kapalı mekanlar, hücreler ve etrafı duvarlarla çevrili bahçelerdi.

Modern tıp melankoliyi çoğunlukla klinik depresyonla karıştırır. Ortaçağ melankoliğinin davranışları klinik depresiflerin ağır hareketlerine, başkaları karşısındaki tepkisizliklerine ve acılı uyuşukluklarına pek benzemiyordu. Bir melankoliğin daha aktif bir biçimde merhamet ve özen gösterebilmesinin yolu Ortaçağda ölümün düzenlenmesinde görülebiliyordu. Notre-Dame Katedrali'nin önünde sergilenen Çile tiyatrolarında Parisliler İsa'nın ölümünün aşırı bir gerçekçilikle betimlendiğini görüyorlardı. Bu oyunlarda İsa'yı oynayan aktör genellikle vücudundan kan gelene kadar kırbaçlanırdı. Bu son derece fiziksel sahne izleyicileri bir insan kardeşleri olarak İsa'nın çektiği acıya daha yaklaştırmaya hizmet ediyordu. Katedral'in içindeyse Paskalya zamanında takınılan yeni, popüler dindarlık tavrı "her türlü kapalılığı... her türlü bölünmeyi" ortadan kaldırmaya çalışıyordu. "Herkes her yerde vaazı duyabilmeli, İsa'nın bedeninin göğe yükseldiğini görebilmeliydi;" Bir başkasının ıstırabına tanıklık edilen bu açık ve canlı deneyim sıradan bir insanın ölmeden önceki son anlarına da damgasını vuruyordu. Daha önce gördüğümüz gibi, Perikles Atinası'nda "eskiler ölüye yakın olmaktan korkarlar ve onları uzak bir yerde tutarlardı." Ortaçağda ise ölüm odası "kamusal bir tören" mekanı haline gelmişti, diye yazar tarihçi Philippe Aries. "Ebeveynlerin, arkadaşların ve komşuların odada hazır bulunmaları şarttı." Ölüm döşeği sahnelerinde dua eden insanlar kadar sohbet eden, içki içen ve yemek yiyen insanlar da görülürdü. Bu insanlar ölen kişiye eşlik ediyorlardı.

Bu şekilde desteklenen kişi nasıl tepki vermek durumundaydı? Ölen kişi, diyor Aries, "törensel bir edayla... ama teatral olmadan, büyük bir duygu gösterisi yapmadan" ölmeliydi. Görsel sanatlarda ümitsizlik jestlerine dair bir inceleme yapan Moshe Barasch şöyle der: "Ortaçağ sonlarında yaşayan sanatçılar ölü İsa'yı kucağında tutan Bakire Meryem'in acısını çeşitli şekillerde ifade ediyorlardı ama Meryem'in kederini iletme aracı olarak çılgınca jestlere başvurmuyorlardı genellikle." Beden, jestler üzerindeki bu kısıtlamayla haysiyetli bir melankoliyi ifade ediyordu. Münasip ölme tarzı mümkünse odadaki herkese bir iki şey söylemek ya da eller veya gözlerle onları tanıdığını belli eden bir hareket yapmak ama öteye geçmemekti. Sanatta olduğu gibi hayatta da ölüm anı bir sıkıntı değil bir tefekkür anı olmalıydı.

Şehirde, insanların arasında Hristiyanlığın ikili merhamet ve içe dönüklük idealine uymak bu tür bedensel davranışlardan daha fazlasını

gerektiriyordu. İnsanlara bakım gösterilecek yerler ideali ilk kez on ikinci yüzyılda Paris'te yaşayan filozof Petrus Abelardus'un yazılarında ortaya çıkmıştır. Abelardus, "şehirler evli insanların 'manastır'larıdır... Şehirler... iyilikseverlik tarafından bir arada tutulur. Her şehir bir kardeşlik mekanıdır" diye yazıyordu. Şehir, manastırlara ve kutsal bahçelere —melankolinin geleneksel mekanlarına— dair yeni anlayışları ve bu mekanların yeni şekillerde kullanılmalarını gerektiriyordu.

3. HIRİSTİYAN CEMAATİ

Bu noktada Ortaçağ Parisi'nin Kilise ile Devlet arasında nasıl bölünmüş olduğuna göz atabiliriz. Devlet ile din iç içe girmiş olduğu için net bir coğrafi ayrım söz konusu değildi. Bir kral bir katedralde taç giydiği zaman, diye yazar Otto von Simson, "taç giyme töreni onu bir *Christus Domini*'ye, yani sadece piskoposluk mertebesinde bir kişiye değil, bizzat İsa'nın bir imgesine dönüştürüyordu". Ortaçağ kralı bir *Christus Domini* olarak Roma imparatorunun yaşayan tanrı olma imgesini yankılıyordu. Paris Piskoposu da yine "kontlar, dükler ve kralla" aynı düzeyde yer alıyordu. Bir başka tarihçinin sözleriyle "ona da aynı yüksek ve küçük memurlar hizmet ediyordu. Kendi teşrifatçısı, kendi sakisi, kendi vekilharcı, kendi haznedarı, kendi mir-i ahûru, kendi kilercibaşısı, kendi kâtipleri ve vaizleri vardı". On birinci yüzyılda piskoposun krala olan feodal bağının gevşediği görülür. Piskopos bir bağlılık yemini ediyordu, ama artık biat yemini etmiyordu -o ayrıcalıklar çağı için muazzam bir kopuşu işaret eden bir imtiyazdı bu.

Saray, katedral ve manastır

Paris yüzyıllardır bir payitaht şehri olmuştu ama Jehan de Chelles'in dönemine gelindiğinde payitahtın anlamı değişmişti. On ikinci yüzyıldaki kentsel büyüme hamlesinden önce kral ve maiyeti sürekli olarak krallığın yollarında seyahat eder, belli başlı soyluların şatolarında kalırlardı. Kral bu tür geziler yaparak topraklarına kişisel hükümranlığının damgasını vururdu. Kralın fiziksel mevcudiyeti kraliyetin ne olduğunu tanımlamaya yardımcı olurdu. Şehirler canlandıkça Fransa kralı biraz daha az gezmeye başladı. Ile de la Cite'deki sarayı kralın işgal ettiği makamın simgeciliğiyle doldu. Kraliyet bir Roma imparatoru gibi bir dizi coğrafi mülkün yanı sıra taştan bir yapı halini de aldı.

Philippe Auguste olarak tanınan II. Philippe (1165-1223) ile de Cite'nin doğu ucunda, Notre-Dame Katedrali'nin etrafını kuşatan bir dini binalar kompleksinin yanındaki bir sarayda oturuyordu. Sarayının önde gelen soyluları ile de la Cite'nin güneyinde, Paris'in Sol Yaka'sında, manastırların mülkiyetindeki araziler üzerinde saraylar yaptırmışlardı. Daha sonraları V. Charles kraliyet mekanını bu kapalı yerden çıkardı. Philippe Auguste'ün inşa ettirdiği surların hemen dışında ilk Louvre Sarayı'nı yaptırdı. Bu ilk Louvre ortasında bir *donjon,* yani muazzam bir açık tören salonu olan büyük, dikdörtgen şeklinde bir kuleydi. Silahlar ve tutsaklar bu salonun zemininin altında tutuluyordu, saray büroları ise salonun etrafındaki odalardaydı. V. Charles'ın Louvre'u askeri korunmanın pratik bir savunma meselesi olmaktan çok mimari bir simge haline geldiği ilk binalardan biriydi. Louvre'un köşelerindeki dört büyük kule kralın kudretini Paris sakinlerine ilan ediyordu; gerçek fiziksel korunma ise saray arazisinin ardındaki yeni şehir surları yoluyla sağlanıyordu.

Philippe Auguste döneminde soyluların şehir içindeki arazileri kırı yankılıyordu. Mesela bahçelerinde üzüm, başka meyve ve sebzeler yetiştiriliyordu. Artık bu bahçeler zirai değil dekoratif amaçlarla kullanılmaya başlanmıştı. Philippe Auguste, sarayında yetimler, öğrenciler ve din görevlileri arasında yaşarken yeni Louvre sarayının etrafı kısa sürede şu an Rivoli sokağı denilen yer civarında saraya bağlı belli başlı soyluların inşa ettirdikleri saraylarla doldu. Bunların her birinin kendi tören salonları, kuleleri ve bahçeleri vardı. Bir soylu bu kent kulelerinden düşman birliklerinin yaklaşıp yaklaşmadıklarını görmek için değil komşusunun akşam yemeğine kimleri davet ettiğini görmek için dışarı bakabilirdi. Böylece saray şehir içinde bir cemaat haüne geldi ama Abelardus'un onaylayacağı türden bir cemaat değildi bu. Büyük soyluların evleri Louvre'a ve birbirlerine gittikçe daha fazla yaklaşarak petek şeklinde büyük bir entrika yapısı oluşturmuştu.

Paris bir piskoposluk şehriydi de. Sarayı mesken tutan güçleri dengeleyen bir dini zenginlik, iktidar ve kültür merkeziydi. Paris piskoposu kentteki mülkleri açısından kralla boy ölçüşüyordu, Ile St.Louis'nin tamamı, piskoposluk kilisesi olan Notre-Dame Katedrali'nin etrafındaki arazi ona aitti, şehrin başka yerlerinde de arazileri vardı. Maurice de Sully 1160 yılında Notre-Dame Katedrali’ni inşa etmeye başladığında "Katedral" sadece büyük kilise binasını değil keşişlerin yaşadığı binalar, bir hastane, depolar ve kocaman bahçeleri de kapsıyordu. Kilise ve Katedral

mensuplarının fiziksel ihtiyaçlarını karşılamak üzere çoğunlukla Saint-Germain'den, kendi bahçeleri ve depoları olan başka manastırlardan gelen gemiler Katedral kompleksinin özel rıhtımına yanaşırlardı. 1200 yılında şehrin Sol Yaka'sı Sağ Yakasına göre daha tarımsal bir görüntü sergiliyordu. Saint-Germain'in etrafını dev bir bağ kuşatıyordu.

Jean de Chelles'in Notre-Dame inşaatının son safhasını başlattığı 1250 yılına gelindiğinde şehir içindeki bu özel dini bölge birbiriyle çakışan çıkarlar barındırıyordu. Tarihçi Allan Temko hayranlık verici bir özdenetimle, "piskopos-luk cemaati pek de rasyonel biçimde bölünmemişti," diye yazar; "Katedral'in içinde ve dışında Kilise bölgesi tuhaf feodal sınırlarla bölünmüştü." Piskopos şapellerdeki tapınaklarını ve kilise içindeki bazı geçitleri kontrol ederken binanın geri kalanını piskoposun tebası gibi görünen rahipler meclisi kontrol ediyordu. "Meclisin yetki alanı Katedral'in güneyini içeriyor, piskopos kapısından sarayın girişine kadar uzanıyordu. Piskoposun yetki alanı kuzeye doğru uzanıyor, belli sokakları izleyerek manastırın içindeki bazı küçük adacıkları da içine alıyordu." Notre-Dame'daki bu mekanların kotrolü belli grupların kilise hiyerarşisi içindeki güçlerini tanımlıyordu. Üstelik Notre-Dame etrafından kümelenen meclise bağlı kırk ev de şehir hayatının ayartılarına açık durumdaydı. Kral, Papa ve Piskopos bu binaların çoğundaki cümbüş ve sefahat âlemlerini durdurmaya çalışmalarına rağmen çoğunlukla başarısız oluyorlardı. Abelardus'un kastettiği şey bu da değildi.

Bir manastırın hem belli kilise görevlileri —başrahip ve başrahibeler— tarafından kontrol edilen bir yer hem de daha gevşek anlamıyla bir "kilise yuvası" yaratan binalar kompleksini içinde barındıran bir yer olarak kesin bir anlamı vardı. Bir manastırda bir kilisenin yanı sıra rahiplere ya da rahibelere ait yaşam alanları, bir hastane, bir imarethane ve bahçe de bulunurdu. Bu manastırların ilk ve ayrıntılı planları günümüze kadar geldiği için en iyi tanınan örneklerinden biri İsviçre'deki St. Gali manastırıdır. Karolenj döneminde büyük senyor şatolarının sayısı çok az olduğundan kendilerine bağlı personelin yanı sıra savaşlar ya da kıtlıklar sırasında halkın genelinin ihtiyaçlarını karşılama işi de manastırlara düşüyordu. Ama bu ilk dini yerleşimler de Abelardus'un bir şehrin nasıl olması gerektiğiyle ilgili cemaat imgesine uymuyordu, çünkü bunlara özgür ve cömert bir iyilikseverliğin hüküm sürdüğü yerler demek zordu. Kapılardaki nöbetçiler içeriye kabul edilecek kişileri sıkı bir elemeden geçiriyorlardı. İmarethane sadece bir kilise bölgesine mensup yoksullara hizmet ediyor, hizmet almaya

hak kazanan yoksullar *matricula* denilen bir resmi fakirler Üstesine ekleniyordu.

Paris te Dominikenler ve Fransiskenler on üçüncü yüzyılın başlarında Seine nehrinin Sol Yaka'sındaki surların yakınlarına yerleştiler. Bu surların arkasında kalan bölge Sol Yaka'da en az sayıda insanın yerleştiği yerdi, yani şehrin sorunlarıyla en az bu tarikatlar muhatap oluyordu. Servit tarikatının sorunlarla teması daha fazlaydı çünkü kiliselerini Sağ Yaka'da ana pazar yerinin yakınlarına yapmışlardı. Bütün dini tarikatların en kentlileşmiş olanları şehre görece geç geldikleri halde sokaklardaki hastalara yardım edip zındıklığın kökünü kazımaya uğraşan dilenci tarikatlarıydı. Benediktinler bir bağı ve büyük bir dini "evi" olan Saint-Germain-des-Pres Manastırı'nı kontrol ediyorlardı. Haçlı Seferleri'ne katılan Tapınak Şövalyeleri gibi yeni tarikatlar yardıma muhtaç olanlara ulaşmak için Avrupa'nın dört bir yanına bir hacılar ordusu gönderiyorlardı. Paris'te ticaret canlandıkça oradan oraya giden gezginler kilise evlerinden, önce Katedral kompleksinden ve Saint-Germain-des-Pres'den, sonra Servitler'in yerleşimlerinden daha sonra da dilenci tarikatlarının evlerinden barınak ve yiyecek talep etmişlerdi.

En önemli dini mekan kilise cemaatiydi, Şehirci Howard Saalman "katedral, burjuvaların (kent sakinlerinin) gururuydu gururu olmasına ama katedralin doğumu, yaşamı ve ölümü —kimliğinin kendisi— ayrılmaz biçimde (kilise cemaatine) bağlıydı," diye yazar. Bütün yasal belgeler cemaat kayıtlarına dayalıydı, pazarlar cemaat kiliselerinin etrafında kuruluyordu, muhtaç insanların ilk umudu kilise cemaatiydi. Ama Paris insanla dolunca kilise cemaatleri bu yerel ihtiyaçlarla artık başa çıkamaz hale geldiler ve daha önce kilise cemaatlerinin memurlarının yerine getirdiği iyilikseverlik işlevlerinin çoğunu daha büyük dini kurumların meclisleri devraldı. Yoksullara hizmet veren hastaneler ve imarethaneleri genişledi. Şehirdeki yeni hastanelerin çoğu yüksek kilise otoriteleri tarafından, "piskoposların teşvikiyle" kuruluyordu. "Piskoposluk ya da ruhani meclis mekanının yakınlarında inşa edilen bu kurumların halefleri, örneğin günümüzde Paris'teki dini hastaneler bugün hâlâ eski katedrallerin yakınlarında bulunur." 1328 yılına gelindiğinde şehrin merkezinde, ile de la Cite ve Sağ Yaka'da toplanmış yaklaşık altmış hastane vardı. Bunların en büyüğü Notre-Dame yakınlarındaki Hötel-Dieu hastanesiydi. Merkezi kilise yetkilileri sadaka dağıtan evlerin sayısını da artırdılar ve şehrin her yanına bu evlerden kurdurdular.

Bu faaliyetlerin kapsamı bütün şehre yayılacak şekilde genişlerken kilisenin yaptıkları karşısında duyulan his dini canlanma sayesinde bürokratik ve soğuk olmaktan çıkıp daha kişisel bir hal aldı. Bunun nasıl olduğunu görmek için gelin şimdi Jehan de Chelles'in Parisi'nde günah çıkarıcı, sadaka dağıtıcı ve bahçıvanın neler yaptığına bakalım.

Günah çıkarıcı, sadaka dağıtıcı ve bahçıvan

Ortaçağın başlarında günah çıkarma nispeten tutkudan yoksun bir işti. Günah çıkartacak olan kişi eylemlerini hangi koşullarda yaptığını tarif eder, günah çıkarıcı da ona ya bir ceza ya da davranışlarını değiştirme talimatı verirdi. On ikinci yüzyılda dini canlanma dalgası sayesinde günah çıkarma iki birey arasındaki çok daha bireysel, duygusal bakımdan yüklü bir etkileşim haline geldi. Günah çıkarma mekanı fiziksel olarak değişmemişti; hâlâ rahiple cemaat üyesinin birbirlerini görmemesi için bir perdeyle ikiye ayrılan kapalı bir hücreden ibaretti. Ama günah çıkarma mekanında, artık "rahipler günah çıkarmaya ve kefaret cezasına yeni bir yaklaşım getiriyorlardı". Eskisi gibi soyut bir günahlar takvimine göre emirler vermek yerine rahipler "bir dizi soru ve cevap yoluyla kabahatin ne kadar ciddi olduğunu ve. buna bağlı olarak cezanın hangi sertlikte olması gerektiğini belirlemek için günah çıkartan kişiyle gönüllü olarak müzakereye giriyorlardı." Günah çıkarma soru ve sırlar teatisi yoluyla rahiple cemaat üyesini daha kişisel bir ilişki içine sokuyordu.

Rahip artık görevler ve yükümlülüklerden dem vuran resmi bir dille konuşamazdı, duyduklarını anlamlandırabilmek için cemaat üyesini daha iyi dinlemek zorundaydı. Günah çıkarma bir anlatı haline, en başta ne anlatıcının ne de dinleyicinin anladığı bir hikaye haline geldi. Hikaye anlamlı olmaya başladığı noktada rahibin cemaat üyesinin günahları karşısında merhamet hisleri ifade etmesi bekleniyordu. Günah çıkarma edimi melankolinin Ortaçağdaki anlamıyla melankolik bir durumdu: Günah çıkartan kişi ile günah çıkarıcı arasında açıklık olmasını gerektiriyordu. Günah çıkartan kişi günahlarını anlamlandırmaya çalıştığı için içedönüklük de gerektiriyordu. Cemaat üyesi günahlarından bahsederken sadece soyut bir formülü takip etmeye değil rahibin yardımıyla kendi durumunu yorumlamaya da çalıştığı için, bu melankolik fikir teatileri ona güç veriyordu. Artık müminler topluluğuna aktif biçimde katılmaya muktedir görülüyordu.

Kentli katedraller kadar kırsal manastırlarda da Katolik pratiğinde İsa'ya Öykünme hüküm sürüyordu. Ortaçağda Kuzey Avrupa'da bir kentlilikten

bahsetmek yanıltıcı olabilir çünkü o sıralarda şehirlerde yaşayan insanların sayısı çok azdı. Bugün Fransa dediğimiz bölgenin sınırları içinde Paris'in nüfusu toplam nüfusun yaklaşık yüzde 1'i kadardı. Ama yeni tarz günah çıkarma *pratiğinin* kentli bir boyutu vardı. Günah çıkarmanın koşulu isimlerin kesinlikle gizli kalmasıdır. Gelgelelim küçük bir köyde rahip günah çıkartan kişinin sesini büyük olasılıkla tanıyacak, bahsettiği durumlardan haberdar olacak ve bu dışsal bilgiden yola çıkarak yargılar ve önerilerde bulunacaktır. Bir şehirde günah çıkarma kurmacası toplumsal bir olgu haline gelecektir. Kentteki bir günah çıkarma hücresinde söylenen fiili sözler küçük bir kasaba ya da cemaattekilerde söylenenlerden daha önemliydi. Günah çıkarıcının bunları önemli bulup kulak kesilmesi, bir yabancının sırf formüllere başvurarak başa çıkamayacağı hikayesi olarak görmesi gerekiyordu. Jehan de Chelles'in Parisi'nde Notre-Dame'ın ve Saint-Germain-des-Pres'nin günah çıkarma hücrelerinde bu durum özellikle geçerliydi, çünkü bu iki kilise cemaat mensupları dışında kalan insanları da kendine çekiyordu. Başkalarının yardım etmediği yoksullara ve hastalara bakan dilenci tarikatları için yabancıları ciddiyetle dinlemenin önemi daha da büyüktü çünkü bu rahiplerin yerleşik bir cemaatleri yoktu. Dini canlanma kilise mensubunu insanları dinlemeye hazır hale getirmişti. Şehir ise kilise mensubunu bilinmeyenle karşı karşıya geldiğinde insanları dinlemeye mecbur kıldı.

Sadaka dağıtıcının hikayesi günah çıkarıcınınkine benziyordu. Hristiyanlık yoksullarla özdeşleşmeyi vurgulasa da Ortaçağın başlarında hayırseverlik onlara duyulan merhamet hislerine dayanmıyordu. Sadaka dağıtıcı hayır işlerken daha yüksek bir güce itaat ediyordu, kendi eğilimleri ne olursa olsun hayır işlemeye mecburdu. On ikinci yüzyılda Paris'te yaşayan bilgin Humbert de Romans yoksullara yönelik bir darüşşifanın yöneticilerine verdiği bir vaazda bu geleneksel hayır anlayışına başvuruyordu: Hayır işlemek "Yaradan'a hizmet" edimidir, Hristiyan kişi bu yükümlülüklerini yerine getirirken duygularını işe karıştırmaz. Yoksullara ve hastalara bakılması için ilk manastırlara para bağışlayanları da illa merhamet hisleri yönlendirmiyordu. Bu armağanlar verenlere şeref kazandırıyordu. Üstelik hayır işleyenler keşişlerin hayırhahlığı peşindeydiler, çünkü "ebedi selamete ulaşmanın en iyi yolu keşişlerin yaşayanlar adına araya girmesini ve ölüleri [gömüp] yad etmesini, sağlamaktı".

Dini canlanma kentlilerin hayırseverliğinin hem ruhunu hem de pratiğini değiştirdi. Fransiskenler ve Dominikenler manevi tecriti değil dünyayla ilgilenmeyi vazediyorlardı. Hristiyan, başkalarına hizmet ederek kendi ruhunu arıtıyordu. İsa'ya Öykünme bu bağlılığı güçlendirdi. Bir tarihçiye göre Ortaçağ Parisi'nde acı çekenlere merhamet edildiği için işlenen hayır "hem kent toplumunun kendisi için hem de bu toplumun daha nüfuzlu üyelerinin karakteristik faaliyetleri için etik bir haklılaştırma barındırıyordu." Şehir muhtaç insanları bir araya topluyordu elbette, ama bu haklılaştırmaya daha özgül bir değişim vurmuştu damgasını. Sağ Yaka'daki merkez pazarın yakınlarındaki Servit cemaati, 1200'lü yılların ortalarında sadaka dağıtıcı olarak büyük ölçüde kilise dışından insanlar kullanmaya başladı. Daha önce din adamlarının bir ayrıcalığı (ve önemli bir yolsuzluk kaynağı) olan sadaka verme işiyle kilise dışından insanların meşgul olması kent sakininin kilisenin iktidar yapısı içinde artık önemli bir rol oynadığı anlamına geliyordu.

Ortaçağ kentlerindeki sadaka dağıtıcı insan ihtiyaçlarını doldurulması gereken birçok form olarak ele alan modern sosyal yardım bürokratından çok farklı çalışıyordu. Hayır kurumları şehrin dört bir yanına yayılır ve kendilerine Servit cemaatini örnek alırken sadaka dağıtan kişi rahiplerin raporlarına ve yaygın söylentilere göre hareket ederek sık sık sokaklara çıkıyordu. Dilenci rahipler gibi kilise dışından gelen sadaka dağıtıcı da ölülerin nerelere terk edildiğini bulmak ya da hastaları hastaneye getirmek için cüzzamlılar arasında bir tur atıyordu. Sokaklarda çalışmak cemaat sınırlarının dışındaki insanların hayatlarıyla aktif olarak ilgilenmeyi gerektiriyordu ve kilise kapılarından kabul edilip edilmemeye dayalı olan eski pasif yerel hayırseverliğe benzemiyordu. Önce bu sadaka dağıtıcıların, sonra da dilencilerin sokaklara çıkması da sıradan muhtaç insanları kiliselere, artık görev icabı olmanın ötesinde bir duyarlılık sergileyen kiliselere gelmeye teşvik etti.

Bu hayırseverlik bağı Notre-Dame'ın yakın çevresinin fiziksel görüntüsünü biraz değiştirdi. Jehan de Chelles'in Notre-Dame'ın güneyinde büyük katedral bahçesinin etrafına yaptığı duvarlar alçaktı, bir tahmine göre sadece doksan santim yüksekliğindeydi. Manastır duvarları hem alçak hem de kapısız olduğu için herkes kolayca içeri girebiliyordu. Kilisenin halka karşı daha duyarlı bir tutum sergilemesinin de etkisiyle, bahçe, terk edilmiş bebekler, evsizler, cüzamlılar ve ölülerle doluyordu. Bu insanlar günü keşişlerin gelmesini bekleyerek, geceyi de yere yayılmış hasırların üzerinde

uyuyarak geçiriyorlardı. Ama manastırların bahçeleri insanları ruhlarının durumu üzerinde düşünmeye teşvik etmeyi de amaçlıyorlardı, Notre-Dame'ın açık, ıstırapla dolu ve insanı tefekküre iten bahçeleri melankoliyi mekan içinde örnekliyorlardı.

1250 yılına gelindiğinde melankolik tefekkür itkilerini uyandıracak bir bahçe yetiştirmeye dair uzun bir gelenek oluşmuştu. Ne yazık ki Ortaçağda Notre-Dame'ın bahçesinde kullanılan özgül bitki yetiştirme teknikleri hakkında günümüze neredeyse hiç bilgi gelmemiştir, ama en azından Jehan de Chelles'in bahçıvanlarının bu işe başlarken göz önünde bulundurdukları kuralları biliyoruz.

Kentte, süslü bahçeleri olan Fransız şatoları dokuzuncu yüzyılın sonlarında görülmeye başlandı. Paris'te manastırların dışında, halka ait evlere bitişik ya da müstakil büyük süslü bahçelerin izleri ilk kez Ile de la Cite'nin güneyinde, onuncu yüzyılda görüldü. Başlangıçta kent bahçelerinde ot, sebze ve meyveler yetiştiriliyordu. 1250lere gelindiğinde şehirde inşaat yapmak bahçe kurmaktan daha kârlı ve Paris'e gemilerle gelen yiyecekleri satın almak daha ucuz hale geldi. 1160 yılında Notre-Dame'ı kuşatan tarım amaçlı bahçeler 1250 yılına gelindiğinde çok azalmıştı.

Parisliler Notre-Dame bahçelerini artık şehrin ev ve sokaklarındaki kalabalığın baskısından bunaldıklarında rahatlamak için kullanıyorlardı. İnsanlar sokakta olduğu gibi evde de tıkış tıkış yaşıyorlardı. Kent evlerinin odaları sokak gibi işlev görüyor, insanlar günün her saatinde girip çıkıyor, dip dibe, yan yana, hatta bazen tam bir izdiham içinde yaşıyorlardı. Feodal meskenlerde bireyin yalnız kalabileceği bir yer yoktu." Ortaçağda Parisliler bir bireye ayrılmış özel oda kavramını bilmiyorlardı. Notre-Dame bahçeleri de insanla doluydu ama bahçecilik insanın burada yalnızlık olmasa bile sükûnet ve huzur bulabileceği anlamına geliyordu.

Ortaçağda bahçe tasarımında üç öğenin içebakışı teşvik eden bir yer yarattığı düşünülüyordu: Kameriye, labirent ve bahçe havuzu. Kameriye güneşten korunaklı bir oturma yerinden ibaretti. Eski bahçıvanlar kameriyeleri oturma yerlerinin üzerine ahşap çatılar ya da çıplak kafesler inşa ederek yapıyorlardı. Ortaçağ bahçıvanları bu kafeslere bitkiler, çoğunlukla da sarmaşık güller ve hanımelleri sardırarak yaprak ve çiçeklerden insanın içinde başkalarından gizli oturabileceği kapalı bir alan yaratıyorlardı.

Ortaçağ bahçıvanları bir başka kadim form olan labirenti kendi amaçları adına benimsemişlerdi. Yunanlılar alçak çalılarla labirent yaparlardı; iyi tanımlanmış bir merkezi olan bir çember ve merkezden çemberin dışına uzanan birçok karışık hat halinde lavanta, mersin ve ak pelin ekerlerdi. İçeri giren biri doğru yolu bulamazsa çalıların üzerinden atlayabilirdi, oysa Ortaçağ labirentinde yollar insan boyundan yüksek çalılarla çevriliydi, o yüzden de içeride dolaşırken yanlış yere sapan biri yukarıdan bütün labirenti görüp yolunu bulamazdı. Bu tür bir labirent için çoğunlukla şimşir ya da porsukağacıyla karışık şimşir kullanılırdı. Mesela Paris'teki Hotel des Tournelles'in bahçesinde Ortaçağda şimşirden ünlü bir labirent vardı. Eldeki bölük pörçük kanıtlar Jehan de Chelles'in Notre-Dame bahçesinde şu anda bilinmeyen nedenlerle Yahudiler'in Davud Yıldızı şeklinde yüksek bir labirent oluşturmuş olduğunu gösteriyor. Ortaçağın başlarında, labirentler ruhun kendi merkezindeki Tanrı'yı bulma mücadelesini simgeleştiriyordu. Şehirde ise labirent daha seküler bir amaca hizmet ediyordu, insan labirentin şeklini iyice öğrendikten sonra başkaları tarafından kolayca bulunmaktan korkmadan labirentin merkezine çekilebiliyordu.

Bahçe havuzu ona bakan insan için bir ayna, yansıtıcı bir yüzey hizmeti görüyordu. Paris'in her sokağında kuyular vardı, bunları sokaklarda akan sidik, dışkı ve çöplerden korumak için, kuyu duvarları yüksek tutulurdu, Jehan de Chelles zamanında çok olmasa da birkaç sokak kuyusunda süs çeşmeleri de bulunuyordu. Manastır bahçelerinin nispi korunaklılığı buralardaki kuyu duvarlarının daha alçak tutulabileceği anlamına geliyordu. Ayrıca, bir manastırda havuz yapan kişi içine bir çeşme koyup koymamak konusunda iki kere düşünüyordu, çünkü su akışı havuzun yüzeyini bozuyordu. Manastır havuzunun, insanın yukarıdan bakacağı akışkan bir ayna, kişinin kendini temaşa edeceği bir ayna olması isteniyordu.

Bahçedeki bitkiler de bir sükun hissi yaratmak için kullanılıyordu. Kilise görevlisi kilisenin içinde insanların yaklaştıkları zaman sessiz olmaları gereken sunaklara işaret etmek için kesilmiş güller koyar, herhalde kokularının sakinleştirici olduğu düşünüldüğünden salgın hastalık dönemlerinde Meryem heykellerinin altına leylak dalları yerleştirirdi. Paris sokaklarında insanlar ellerinde kötü kokulardan kurtulmak için sık sık burunlarına götürdükleri küçük ot demetleri taşırlardı. Bu otlar manastırda hem içebakışla ilgili hem de tıbbi bir değer kazanırdı. Noel'de kurutulmuş mür koklamanın hem kişinin kendi hayatına hem de İsa'nın doğumuna ilişkin anıları canlandırdığı düşünülürdü. Büyük Perhiz sırasında kilise

görevlisi kurutulmuş bergamuttan tütsü yapardı. Bu kokunun yılın bu dönemine damgasını vuran öfkeyi yatıştırdığına inanılırdı.

Notre-Dame'ın dışında etrafı güllerle sarılı bir kameriyede otururken birdenbire vücudu kapanmayan yaralarla kaplı bir cüzamlının farkına varan biri ne düşünürdü bilemeyiz ancak tahmin yürütebiliriz. Katıksız bir şaşkınlık değildi bu herhalde, çünkü melankolinin geleneksel mekanı şehre açılmıştı: Henri de Mondeville'in ümitleri gerçekleşmiş olsaydı bu irkilmenin hemen ardından diğerkâm bir tepkinin gelmesi gerekirdi. Bahçıvanın burayı yaratırken harcadığı emek hakkında neler hissettiği konusunda biraz daha kesin konuşabiliriz. Harcanan bu emek, tam da içinde barındırdığı haysiyet bakımından, ticaretle uğraşan insanların harcadığı çabadan farklıydı.

Hristiyan emeği

Sığınak bulma düşü fi tarihinden beri sürer; büyük Romalı şair Vergilius *Egloglar* eserinde şöyle yazıyordu:

> Her zaman adil olan toprak silahların şakırtısından uzakta olan kişiye rahat bir yaşam sunar... Ağaçlar ve tarlalar kendi iradeleriyle ürünle dolar, o da onları toplar. Huzuru emniyettedir ve hiç darlık çekmez.

İlk Hristiyan çilecileri, özellikle Doğu'da, münzevi olarak yaşayarak manevi sığınak aramışlardı. Batı Avrupa'da daha sonra gelişen sığınak fikirleri ise tersine "manastır tarikatlarıyla bağlantılı"ydı (coenobitic), insanlara bir manastırda birlikte yaşamayı buyuruyordu. Sığınağa bu komünal, yer-odaklı formu kazandırmış olan Aziz Benediktus keşişlerin birlikte nasıl yaşaması gerektiğini de belirlemişti: "*Laborare et orare*" çalışın ve dua edin. Bu çalışma bahçede yoğunlaşıyordu.

Hristiyan emeği her zaman günahkâr dünyadan kaçıp sığınılacak bir yer sunma fikriyle bağlantılı olmuştur. Fransız taşrasında manastırlar serpilmeye başladığı sıralarda, dokuzuncu yüzyılın sonları ve onuncu yüzyılda din evindeki iki yer sığınak hizmeti görüyordu. Bunlardan biri bir kilisenin yanlarındaki küçük şapeller, diğeri ise kilise binalarına bağlı manastırlardı. Şapel tapınakları bir ermişi ululamayı amaçlıyorlardı. Manastır tapınakları ise simgesel ve pratik olarak Doğa'yı ululamayla, özellikle de manastır duvarları içinde bir bahçe yaratıp korumayla irtibatlıydı. Manastır bahçesinde cereyan eden Hristiyan tefekkürü Cennet Bahçesi tahayyülüne dayanıyordu. Bu tahayyül Adem'le Havva'nın

Cennet’ten atılmalarına yol açan insanın özyıkıcılık eğilimi hakkında düşünme ortamını yaratıyordu. Kırdaki sığınaklara ilk kez gelen keşişler için bir bahçeye bakmak restorasyon edimiydi, bir Hristiyan'ın Adem'le Havva'nın sürgün edilişini tazmin edişiydi. Nicolas of Clairvaux "bütün kainatı beş bölüme ayırıyordu: Dünya, araf, cehennem, cennet ve *paradisus claustralis*," Sonuncu bölge, yani manastır bahçesi, cenneti yeryüzünde yeniden kurmayı amaçlıyordu. Burada çalışmak emek harcamak demek, haysiyetini geri almak demekti.

Manastırın *paradisus claustralis*'i, bu bakımdan, Kuran'da anlatılan ve Kurtuba gibi şehirlerde oluşturulan İslami "cennet bahçeleri"nin karşı kutbundaydı. İslami bahçeler çalışmaktan kurtulup nefes alma imkanı sunuyorlardı, halbuki William of Malmesbury, Thorney Manastırı'nın bahçeleri hakkında yazarken şunları söylüyordu: "Ufacık bir toprak parçası bile boş bırakılmıyor... burada ziraat tabiatla boy ölçüşüyor, tabiatın unuttuğunu ziraat yetiştiriyor."

Hristiyan manastır reformcuları bahçede çalışmanın çalışan kişiyi asıl Bahçe'ye iade etmekle kalmayıp manevi disiplin de yarattığını düşünüyorlardı, iş ne kadar ağır olursa ahlaki değeri de o kadar artıyordu. Keşişleri birçok dini tarikatın içine battığı uyuşukluk ve yozlaşmadan çalışma yoluyla kurtarmak isteyen Cisterciumcular bunu özellikle vurguluyorlardı. Yine bu nedenle, keşişin bahçedeki çalışması sessiz olmak zorundaydı. Fransiskenler ve Cisterciumcular'ın yanı sıra birçok Benediktin de bahçede bu sessizlik kuralına uyuyorlardı. *Laborare et orare* düsturu, Ortaçağ başlarında Hristiyanların çalışmanın bedene haysiyet kazandırdığını düşündüklerini gösteriyordu.

Ortaçağ sonlarında insanın acısı ile Tanrı'nın acısı arasında kurulan bağ çalışmanın haysiyetini iyice artırdı, çünkü fiziksel bir çaba harcayan kişi beden ile ruh arasındaki ilişkileri yeni bir ışık altında düşünüyordu. Caroline Bynum'ın belirttiği gibi çalışma sayesinde kazanılan kişisel farkındalık "bizim 'birey' derken kastettiğimiz şey değildi" elbette, keşiş cemaat için çalışıyordu.

St. Gall ya da Clairvaux keşişleri korunma altındaki bir alanda çalışıyorlardı. Şehir emeğin haysiyetini o kadar kontrollü olmayan bir dünyada öne çıkarıyor, haysiyet ve haysiyetsizlik kent mekanının dokusu içinde birbirlerine karışıyordu. Notre-Dame'ın taşları Seine'in taş rıhtımlarından daha korunaklıydı. Katedral'in kuleleri muhtaç durumda olanlara şehirde yardım almak için nereye geleceklerini söylüyordu.

Göklere uzanan bu kuleler insanlara rıhtımlardan, sokaklardan ve kentin mezbelelerinden kaçacakları bir sığınak sunuyordu. Yine de 1250 yılında Notre-Dame'ı inşa eden işçilerin yaptıkları kutlamalar *laborare et orare* düsturunun bahçeden şehre yayıldığına tanıklık ediyordu: Artık bahçıvana taş ustası, cam ustası ve marangoz da katılıyordu.

Bu sığınakların finansmanına yardım etmiş olan tüccarlar da 1250 yılındaki kutlamalardan paylarını almış olsalar da, onların onuru daha belirsiz, haysiyetleri daha sorgulanabilir durumdaydı. Ticaret Ortaçağdaki anlamıyla melankolik bir çalışma, içebakışa dayalı bir çaba değildi, işin aslı, ticaret, manastırındaki Bernard of Clairvaux'nun ya da çalışma odasındaki John of Salisbury'nin olduğu kadar tüccarların da kafalarını karıştırıyordu, *"Stadt Luft macht frei*" düsturu tüccarları, Hristiyan sıfatıyla peşine düştükleri duygusal bağlardan koparıyormuş gibiydi. Ortaçağ Parisi'nin kentli Hristiyan bahçesi insanlığı Düşüş'ten önceki inayet hali içinde yenilemeyi amaçladığı, bu yeni bahçe Adem'le Havva'nın bilmedikleri ıstırap dersleri almış olan emekçilere sığınak olduğu için sığınağın dışında çalışanlar bir kentin vahşi bir ormanı andıran ortamında dolaşıyor gibi görülüyorlardı.

6. "HERKES KENDİNİN ŞEYTANIDIR"
Humbert de Romans'ın Parisi

Atina *polis*'inin üyesi yurttaştı. Bir Ortaçağ kentinin üyesi ise kendine Fransızca'da *bourgeois*, Almanca'da *burgher* diyordu. Bu kelimeler orta sınıf mensuplarından daha fazlasına karşılık geliyorlardı. Notre-Dame'da çalışan oymacılar burjuvaydı, ama Ortaçağ Parisi'nde çok az burjuva Yunan yurttaşlarının oy hakkına sahipti, Tarihçi Maurice Lombard burjuvayı şehirdeki ticaret sayesinde kozmopolitleşen biri olarak tanımlar. "Ortaçağda burjuva, bir kavşaktaki, farklı kent merkezlerinin kesiştiği bir kavşaktaki adamdır," diye yazar Lombard; "dışarıya açık, kendi şehrinde olmayıp başka şehirlerden gelen etkilere duyarlı adamdır". Kozmopolit bakış açısı kişinin kendi şehri konusundaki hislerini de etkiliyordu. Ortaçağ Parisi'nin hayır amaçlı olmayan emeği belli yerlerde değil kent mekânı içinde, alınıp satılan, alınıp satılırken biçim değiştiren mekânlarda sarf ediliyordu; mekân bir kişinin içinde çalıştığı yer haline gelmişti, uğruna çalıştığı yer değil. Burjuvalar kent mekânını kullanıyorlardı.

Mekân ile yer arasındaki ayrım kent için temel bir ayrımdır. Kişinin yaşadığı yere duyduğu bağlılıktan daha fazlasını gerektirir, çünkü zaman deneyimini de içerir. Ortaçağ Parisi'nde mekânın esnek kullanımı, faaliyetlerini zaman içinde değiştirme hakkına sahip bir kurum olan şirketin ortaya çıkışıyla birlikte görülmeye başladı. Ekonomik zaman fırsatları takip ederek, öngörülemeyen olaylardan yararlanarak ilerliyordu. İktisat işlevsel mekân kullanımıyla fırsatçı bir zaman kullanımım birleştirdi. Oysa Hristiyan zamanı İsa'nın hayat hikayesi üzerine, insanların ezbere bildiği bir tarih üzerine kuruluydu. Din yere duygusal bağlılığı sabit ve kesin bir anlatı zamanıyla birleştiriyordu.

Dünyaya "sırtını donen" ilk dönem Hristiyanı kendini değişime hazır hissediyordu ama yerden yoksundu. İhtida ona yolunu gösterecek bir yol haritası sunmuyordu. Artık Hristiyan kişinin dünyada bir yeri ve izleyecek bir yolu vardı, ama ekonomik girişim onu ikisinden de kovuyor gibiydi. İnsanların kendi bedenleri hakkındaki hisleri iktisat ile din arasındaki bu çatışmadan nasibini aldı. Hristiyan zamanı ve yeri bedenin merhamet güçlerine dayalıyken iktisadi zaman ve mekân saldırganlık güçlerine

dayalıydı. Yer ile mekân, fırsat ile değişmezlik, merhamet ile saldırganlık arasındaki bu karşıtlıklara, hem inanmaya hem de şehirde kâr etmeye çalışan her burjuvada rastlanıyordu.

1. EKONOMİK MEKAN

Cite, bourg, commune

Ortaçağ Parisi'nin coğrafyası o dönemin diğer şehirlerininki gibi üç tür araziden oluşuyordu. İlk olarak, sabit bir duvarla tahkim edilmiş ve duvarın içinde belli güçlerin sahip olduğu araziler söz konusuydu. Paris’te, mesela Ile de la Cite taş duvarlarla ve doğal bir hendek işlevi gören Seine nehriyle korunuyordu, adanın büyük kısmı krala ve kiliseye aitti. Fransızlar bu tür arazilere *cite* diyorlardı.

İkinci tür arazinin duvarları yoktu ama yine de sahipleri büyük ve belli güçlerdi. Fransızlar bu tür topraklara *bourg* diyorlardı. Paris'teki en eski *bourg* Sol Yaka'daki Saint-Germain *bourg*'uydu. Burası kalabalık bir köy gibiydi ama bütün topraklar Saint-Germain kilise cemaatini oluşturan dört kiliseye aitti; bu kiliselerin en büyüğünün yerinde bugün Saint-Sulpice Kilisesi bulunmaktadır. Bir *bourg'* un tek bir güç tarafından kontrol edilmesi gerekmiyordu, 1250 yılına gelindiğinde Notre-Dame’ın karşısında Sağ Yaka'da nehir boyunca hem liman hem de pazar hizmeti gören yeni bir semt gelişmiş durumdaydı. Alt düzeyde bir soylu limanı, başka bir alt düzeyde soylu da pazarı kontrol ediyordu.

Nüfusun yoğun olduğu üçüncü tür arazi ne kalıcı duvarlarla korunuyor ne de iyi tanımlanmış bir güç tarafından kontrol ediliyordu. Fransızlar bu arazilere *commune* diyorlardı. Paris çevresinde çeşitli yerlere serpiştirilmiş olan *commune* ler çoğunlukla küçük araziler, efendisi olmayan köylerdi.

Ortaçağda Paris'in yeniden doğuşu gittikçe daha fazla araziyi surlar içine alarak *commune*'lerin ve *bourg'*ların statüsünü değiştirdi. Surlar iki aşamalı olarak genişledi. Kral Philippe Auguste on üçüncü yüzyılın başlarında Paris'in hem kuzey hem de güney yakalarının etrafını surlarla çevirterek bir önceki yüzyılda düzenli olarak gelişmiş bir alanı koruma altına almıştı. V. Charles 1350'li yıllarda bu defa Sağ Yaka'daki Paris surlarını genişletti. Bu değişiklikler başlangıçtaki küçük, tecrit edilmiş *cite,* ona bağlı *bourg'*lar ve *commune*'lerden hareketle bir şehir diyebileceğimiz şeyi oluşturdular. Kral

surlar içine alınan *bourg*'lara ve *commune*'lere ekonomik imtiyazlar tanıdı ve bu imtiyazları koruma altına aldı.

Parisliler kentin gelişimini şehirdeki taş miktarıyla ölçüyorlardı. Jacques Le Goff un işaret ettiği gibi "on birinci yüzyıldan itibaren bina yapımındaki büyük patlama —Ortaçağ ekonomisinin gelişimi için temel önem taşıyan bir fenomendir bu— çoğunlukla, ahşap bir yapının —bu ister bir kilise, ister bir köprü, ister ev olsun— yerine taş bir yapının konmasından", bayındırlık işleri kadar özel yatırıma da damgasını vuran taşa yatırım yapma arzusundan ibaretti. Taş kullanımı da diğer zanaatların gelişimini teşvik etti. Örneğin Jehan de Chelles'in Notre-Dame Katedrali'nin inşasının son safhalarında, şehirdeki cam, kıymetli mücevherler ve goblen ticareti çok genişledi.

Gelgelelim, eski *bourg*'ları, *cite*'leri ve *commune*'leri bir araya getirme süreci Paris haritasını netleştirmiş değildi.

Sokak

Ortaçağ Parisi gibi büyük bir ticaret şehrinin malları şehir içinde nakletmeyi sağlayacak iyi yapılmış yolları olmasını bekleyebiliriz. Seine Nehri'nin kıyıları boyunca bu tür yollar vardı. 1000 ila 1200 yılları arasında, nehirdeki ticaret daha etkili bir biçimde yapılabilsin diye bu kıyıların kenarlarına taş duvarlar dikilmişti. Ama daha içerilerde, şehrin büyümesi nakliye işlerini kolaylaştıracak bir yol sistemi yaratmamıştı. "Yollar kötü durumdaydı," diyor Le Goff, "sınırlı sayıda iki ve dört tekerlekli at arabası vardı, onlar da pahalıydı ve ortada işe yarar araçlar yoktu". Ortaçağın sonlarına kadar Paris'te adi el arabası bile ortaya çıkmış değildi. Toprağın derinliklerine oturtularak gayet güzel bir mühendislik işleminden geçmiş yolları olan Roma şehri geçmişte kalmış bir inşaat mucizesiydi.

Ortaçağ sokağının darmadağınık formu ve perişan fiziksel durumu tam da söz konusu büyüme süreçlerinin ürünüydü. Bir *commune*'ü komşu bir *commune*'e bağlayacak yollar nadiren döşenmişti çünkü *commune*'ün sınırları aslolarak içe doğru gelişen daha küçük, köyvari bir yerleşimin ötesine geçmezdi. *Bourg*'ları diğer *bourg*'lara bağlayacak yollar da yapılmamıştı. Sokakların kaotik şekli arazi sahiplerinin kendi kontrollerindeki araziyi kullanma biçimlerinden de kaynaklanıyordu.

Bir *cite* ya da *bourg*'daki çoğu arazi parçası belli bireylere kiralanmış ya da bunların üzerinde inşaat yapma hakkı yine belli bireylere satılmıştı. Birbirlerinden bağımsız hareket eden bu müteahhitler de kraliyet ya da

kilise gibi büyük bir kurumun mülkiyetinde olan arazilerde akıllarına estiği gibi inşaat yapma hakkına sahiplerdi. Üstelik tek bir binanın farklı katları, hatta aynı kattaki farklı parçaları farklı insanların mülkiyetinde olabiliyor ve onlar tarafından geliştirilebiliyordu. Şehirci Jacques Heers "şehir içinde ya da şehrin yakın çevresinde bina yapılacak arazilerin belirgin bir kolonizasyonu söz konusuydu," diyor. Arazi sahibi müteahhide tasarım konusunda çoğunlukla karışmıyordu. Aslında salt ekonomik düzeyde kral ya da piskopos ancak istisnai durumlarda bir binaya el koyabiliyor ya da sahibini binayı başka birine satmaya zorlayabiliyordu. Paris'te kral ya da piskopos belli arazileri saray ya da kiliseye katmak için çoğunlukla "istimlâk hakkı"na başvuruyorlardı.

Yalnızca Roma döneminde kurulmuş olan Ortaçağ şehirlerinin bir sokak planı ya da genel bir tasarımı vardı. Trier ve Milano gibi çok az sayıda şehir hariç Roma'dan kalma ızgara sistemi büyüme süreci tarafından parçalanıp bağlantısız parçalara ayrılmış durumdaydı. Ne Kralın, ne piskoposun ne de burjuvaların bir bütün olarak şehrin nasıl görünmesi gerektiğine dair bir fikri vardı. "Kamu alanının kasılmış, parçalanmış yapısı şehrin topografyası içinde devletin zayıflığını, kaynaksızlığını ve hevessizliğini yansıtıyordu," diyor bir tarihçi. Müteahhitler ne koparırlarsa kâr görüyorlar, komşular birbirlerinin yaptırdığı binalara karşı ya davalar açarak ya da daha sıklıkla binaları yıkıp geçen çeteler kiralayarak savaşıyorlardı. Paris'in kent dokusu, yani "kıvrılıp bükülen, ufak sokaklardan, çıkmazlardan ve avlulardan oluşan labirentler" bu saldırganlığın ürünüydü, "Meydanlar küçüktü, geniş yollara ve sokağı işgal etmeyen binalara pek rastlanmıyordu, trafik her zaman sıkışıktı",

Ortaçağ Kahiresi ve Ortaçağ Parisi modern bir göze eşit ölçüde karmakarışık görünseler bile manidar bir karşıtlık oluşturuyorlardı. Kuran kapıların nereye yerleştirileceği ve kapılarla pencereler arasındaki mekânsal ilişki konusunda kesin talimatlar verir. Ortaçağ Kahiresi'nde bir Müslümanın mülkiyetindeki bir arazi üzerinde bu talimatlara göre inşaat yapılması zorunluydu. Bu talimatlara uyulup uyulmadığını vakıflar denetliyordu. Üstelik bu binaların biçim açısından birbirleriyle bağlantılı olmaları, birbirlerinden haberdar olmaları gerekiyordu. Mesela bir komşunun kapısının önü kapatılamazdı. Din bağlamsal mimariyi buyuruyordu ama bağlam çizgisel sokaklardan oluşmuyordu. Ortaçağ Farisi'nin binaları birbirini hesaba katma konusunda tanrıdan —ya da kraldan veya soylulardan— gelen bu tür bir buyruğa uymakla yükümlü

değildi. Her binanın pencere ve döşemeleri sahibinin isteklerine göre yapılıyordu; müteahhitlerin başka binaların girişlerini umursamazca kapatmalarına sık rastlanıyordu.

Ortaçağda Paris sokağının mekânı, binaların inşa edilmesinden sonra da hiç değişmiyordu. Örneğin Marais'de büyük Rönesans saraylarının yükselmesinden önce, Sağ Yaka'da bulunan bu bataklıktan bozma yerleşim alanının birdenbire daralan sokakları vardı. Farklı mülk sahiplerinin arazi çizgilerinin tam kenarına yaptırdıkları evler arasından tek bir kişi bile zar zor geçebiliyordu. Manastırların ve kraliyet semtinin sokakları mülk sahibi aynı zamanda müteahhit de olduğu için daha iyi durumdaydı ama Notre-Dame etrafındaki piskoposluk alanında farklı tarikatlar ayrıcalıklarının sınırlarını görmek amacıyla sokağın sınırlarını gönülleri istediğince zorluyorlardı.

Sokak saldırgan bir sahipleniciliğin damgasını taşıyordu. Sokak, insanlar hak ve güç talebinde ve gösterisinde bulunduktan sonra geri kalan mekân demekti. Sokak bahçe değildi, ortaklaşa çalışma yoluyla yaratılan bir yer değildi. Gelgelelim sokak yerin bu niteliklerinden yoksun olsa da aym zamanda ekonomik bir mekân olarak da işlev görmesini sağlayan belli görsel özelliklere sahipti. Bu özellikler duvarlarından okunabiliyordu.

Yunanistan ve Roma'nın tören amacıyla kullanılmayan daha yoksul bölgelerinde duvar sokakla katı bir engel olarak ilişki kuruyordu. Ortaçağ kent ekonomisi ise sokak duvarını geçirgenleştirmişti. Mesela Paris'in Sağ Yaka'sındaki deri işçileri semtinde her dükkanın pencereleri pencere mimarisinde yapılan bir yenilik sayesinde sokaklarda yürüyen insanlara mallarını sergiliyordu: Pencerelerin katlanınca tezgâh işlevini gören ahşap kepenkleri vardı. Bu şekilde tasarlanmış olduğu bilinen pencereleri olan ilk bina 1100'lü yılların başlarından kalmadır. Sokaktaki insanlara dükkanlarının içine de bakmalarına değecek bir şeyler barındırdığını göstermek isteyen esnaflar duvarları bu şekilde kullanarak mallarını teşhir etmek üzerinde odaklanıyorlardı. Sokakta yürüyen alıcı artık yüzeyleri aktif ekonomik bölgeler haline gelmiş olan duvarlara bakıyordu.

Ortaçağ avluları da aynı şekilde sokağın ekonomik faaliyetine bağlandı. Avlu hem bir atölye hem de bir teşhir salonu işlevini görüyordu, çünkü sokaktan geçen insanların içeriyi görebilmesi için giriş kapısı aşama aşama genişletilmişti. Marais semtindeki çok büyük saraylarda bile on altıncı yüzyıl gibi geç bir tarihe kadar, zemin katındaki avlu yukarı katlardaki

soylu hanenin ihtiyaçlarını karşılamanın yanı sıra halka imalat ve satış da yapan dükkanlardan oluşan bir arıkovanı şeklinde tasarlanırdı.

Bu gözenekli ekonomik sokak mekânının gelişimi sokak zamanında bir değişimi de beraberinde getirdi. Antik şehir günışığına bağımlıyken Ortaçağ Parisi’nde ticaret sokağın saatlerini Uzattı. İnsanlar kendi işlerini bitirdikten sonra veya önce alışveriş yapmak için sokağa iniyorlardı. Günbatımı da şafak da tüketim saatleri haline gelmişti, mesela fırın şafakta açılıyor, kasap da gün boyu et alıp hazırladıktan ve pişirdikten sonra dükkanını gecenin geç saatlerine kadar açık tutuyordu. Sokaklarda insanlar olduğu sürece tezgâh toplanmıyor, avlunun kapısı da açık kalıyordu.

Binaları saldırgan bir hak talebinin ürünü olan, gözenekli yüzey ve hacimleri ekonomik rekabeti teşvik eden bu sokaklardaki şiddet de ünlüydü. Kent sokaklarında işlenen suçlara ilişkin modern deneyimler Ortaçağ sokağına hükmeden kötücüllüğü tasavvur edebilmemize yardımcı olmaz. Ama Ortaçağ sokaklarındaki bu şiddet, bugün mantıksal çıkarımda bulunarak söyleyebileceğimiz gibi, iktisadın basit bir sonucu da değildi.

Sokaktaki şiddet mülklerden çok daha büyük bir sıklıkla insanlara yönelikti. Paris'le ilgili ilk güvenilir suç rakamlarına ulaşabildiğimiz 1405-1406 yıllarında Paris ceza mahkemelerine gelen vakaların yüzde 54’ü "ihtiras suçlarıyla ilgiliyken yüzde 6'sı hırsızlıkla ilgiliydi; 1411 ile 1420 arasındaki on yılda, vakaların yüzde 76’sı insanlara karşı gösterilen şiddetle, yüzde 7’si de hırsızlıkla ilgiliydi. Bunun bir açıklaması tüccarlar arasında neredeyse evrensel bir uygulama olan koruma tutulması olabilir. Hatta çok zengin olanlar malikanelerini korumak için küçük özel ordular kuruyorlardı, 1160 yılından itibaren Paris’te yerel polis teşkilatı kurulmuştu ama polislerin sayısı azdı ve görevleri çoğunlukla şehri gezen resmi görevlileri korumaktan ibaretti.

Ortaçağın ortaları ve sonlarından günümüze ulaşan suç istatistikleri kimlere, aile üyelerine ve arkadaşlara mı yoksa sokaktaki yabancılara mı saldırıldığını bilmemize izin vermeyecek ölçüde yetersizdir. Zengin sınıfların bu kadar çok koruma ve asker tutmasına bakarak yoksul insanların çoğunlukla diğer yoksul insanlara şiddet uyguladığı çıkarımında bulunmak makul olacaktır. Gelgelelim, bu tür saldırıların temel nedenlerinden birini tanıyoruz: İçki.

Fransa’nın kırsal bölgelerinden biri olan Touraine’de işlenen cinayetlerin ya da ağır saldırıların yüzde 35’i içkiyle bağlantılıydı. Paris’te bu oran daha

da yüksekti çünkü sadece sarhoşun uzanıp yatabileceği evlerde değil, şehrin sokaklarının iki yanında sıralanan halka açık şarap mahzenleri ve dükkanlarında da içki içiliyordu. İnsanlar grup halinde sarhoş oluyor ve gecenin ilerlemiş saatlerinde sokağa fırlayıp kavga çıkarıyorlardı.

İçki içme ihtiyacının güçlü bir kaynağı vardı: Vücudu sıcak tutma ihtiyacı. Bu kuzey şehrinde, etkili ısıtma sistemlerinden yoksun evlerde yaşayan insanlar bedenlerini şarapla ısıtıyorlardı. Dışarıdaki bacaya bağlanan bir iç bacası olan ve yansıtıcı bir duvarın önüne yerleştirilen ocak ancak on beşinci yüzyılda ortaya çıktı. Bundan önce bir evin ısısı doğrudan doğruya zemine inşa edilmiş açık ocaklarla sağlanıyor ve bu ocaklardan çıkan duman insanların ısı kaynağına fazla yaklaşmasını engelliyordu. Ayrıca kentteki sıradan evlerin çok azının pencereleri camla kaplı olduğu için ısı kolayca dağılıyordu. Şarap acı hissini körleten bir uyuşturucu işlevi de görüyordu. Modern şehirlerdeki eroin ya da kokain gibi alkol ilave edilmiş şarap Ortaçağda, özellikle de halka açık şarap mahzenlerinde ve dükkanlarda bir uyuşturucu kültürü yaratmıştı.

Diğer Ortaçağ şehirlerinde olduğu gibi Paris'te de sokaklardaki şiddet siyasi bir içerik de kazanabiliyordu elbette. "Kent ayaklanmaları sokakta doğuyor, sokakta yayılıyor ve sokakta şiddetleniyordu." Bu ayaklanmaların tahıl dağıtma işinde yolsuzluk yapan memurlar gibi gayri şahsi nedenleri vardı. Ama Paris'te hem kralın hem de piskoposun muhafızları bu ayaklanmaları çabucak bastırıyorlardı. Ayaklanmaların çoğu sadece birkaç saat, en fazla birkaç gün sürüyordu. İnsanların sokaklarda yaşadıkları sıradan fiziksel şiddet öngörülemeyecek türdendi —durup dururken sallanan bir bıçak, sokaktan körkütük geçen birinin karnınıza attığı bir yumruk. Demek ki farklı ama süreksiz saldırganlık biçimlerinin —amaçlı ekonomik rekabetin ve içgüdüsel ekonomi dışı şiddetin— ağırlıkta olduğu bir sokak tahayyül etmemiz gerekiyor.

Ekonomik rekabette, nadiren eyleme dökülse de sözel şiddet de önemli bir rol oynuyordu. İnsanlar alacaklı oldukları kişilerin evlerine gidip onu ya da ailesini ağızlarına geleni söyleyerek ve ne yapacaklarına dair korkunç ayrıntılara girerek tehdit ediyorlardı. Bazı tarihçiler bu dilin şiddetinin rakiplerin gerçekte yumruk yumruğa gelmeden saldırgan bir biçimde davranmalarını sağlayarak bir tür duygusal boşalım işlevi gördüğüne inanırlar. Böyle de olsa, şehri yöneten siyasi ve dini güçler borcunu ödemeye direnen alıcıları dövmekle ya da bıçaklamakla tehdit eden ya da

sokaktaki diğer satıcıları taciz eden satıcıları cezalandırmak için pek gayret göstermiyorlardı.

Mülkiyet suçlarının düşük düzeyde kalması kent mekânında etkili ama tuhaf bir düzenin hüküm sürdüğünü gösteriyordu. Aynı dönemde Kahire'de yaşayan ve ticaret yaparken dinin açık buyruklarını izleyen biri bu düzeni göremeyebilirdi. Tefecilik ve hırsızlığı yasaklayan buyruklar dışında ne Eski ne de Yeni Ahit ekonomi alanında nasıl davranmak gerektiği konusunda pek bir şey söylüyordu. John of Salisbury'nin ekonomik davranışları anlamlandıramamasının nedeni de buydu belki. Rekabet *Ars medica*'daki asabiyet tanımı anlamında, savaşan bir askerin şiddetli asabiyeti anlamında asabi bir şey değildi. Yöneticilerin ümit dolu temkinliliğini pek az andırıyordu, alimin soğukkanlı düşüncelerine ise hiç benzemiyordu. Rekabet kesinlikle melankolik yahut başkalarına özene dayalı bir şey değildi. Bu ekonomik yaratığın kim olduğu, açık bir sivil denetime sokaklara göre daha müsait mekânlar olan panayırlar ve pazarlarda biraz daha ortaya çıkıyordu.

Panayırlar ve pazarlar

Ortaçağ şehri bugün Japon modelinden yola çıkarak devletle piyasanın birlikte hareket ettiği karma ekonomi diyeceğimiz şeyin bir örneğiydi. Ortaçağ Parisi'nde Seine nehrinin kullanılma biçimi devlet ve piyasanın nasıl karıştığına dair bir fikir verir.

Bu nehir üzerinde başka bir yerden yüklenmiş mallarla dolu bir gemide yolculuk yapanları hayal edelim. Gemi Paris'e vardığında Grand Pont'da bir duhuliye vergisi ödüyor ve taşıdığı mallar *marchands de l'eau* (su tacirleri) adlı yerel bir şirket tarafından kaydediliyordu. Eğer bu mallar arasında şehrin başlıca ithal mallarından biri olan şarap da varsa, limanda bu yükü yalnızca Parisliler indirebiliyordu ve şarap taşıyan bir gemi limanda ancak üç gün demirli kalabiliyordu.

Bu düzenleme trafiği epeyce rahatlatsa da denizci tüccarı mallarını satma konusunda muazzam bir baskı altına alıyordu. Nitekim limanlarda çılgınca bir hareketlilik hüküm sürüyordu, her dakika önemliydi.

1200 yılında Seine üzerinde yalnızca iki önemli köprü vardı: Grand Pont ve Petit Pont. İkisinin de iki yanı evler ve dükkanlarla doluydu ve her köprü belli tüccarların yeriydi. Örneğin Petit Pont'daki eczacılar, aşağıdaki limanda indirilen baharatları alıp ilaca dönüştürüyorlardı. Şehir ilaçlarda kullanılan malzemelerin katıksızlığı ve gücü konusunda belli kurallar

getirmişti. Nehirde avlanmak bile "kralın, Notre-Dame ruhani meclisinin ve Saint-Germain-des-Pres manastırının koyduğu kurallara tabiydi. Belli bir büyüklüğün altındaki sazan, turna ve yılan balıklarını avlamayacakları konusunda İncil üzerine yemin eden balıkçılarla üç yıllık sözleşmeler yapılıyordu.

Tacirler köprülere ve limanlara mallarını getirdikten sonra satılacak mallarını sokaklara oranla daha geniş çaplı ticaret yapılması için hazırlanmış mekânlar olan panayırlara naklediyorlardı. Bazı mallar satıldıktan sonra ticaret yolu üzerindeki diğer şehirlere götürülmek üzere panayırlardan limanlara geri getiriliyordu. Bazıları da sokakların daha yerel ekonomisi içine karışıyorlardı. Ortaçağ Parisi'ndeki en önemli panayır Karanlık Çağ'ın en karanlık zamanlarından, yedinci yüzyıldan başlayarak her yıl şehrin yakınlarındaki bir panayır alanında kurulan Lendit Panayırı'ydı. Avrupa'da kentlerin gerilediği dönem boyunca Lendit gibi panayırlarda ticaret yapmak demek küçük, yerel alışverişler yapmak demekti. Buralarda paradan çok mal değiştokuşu geçerliydi, profesyonel aracılar sahneye çok nadiren girerlerdi. Gelgelelim panayırlar şehirler arasındaki ilk organik bağlantıları geliştirip pazarları birbirlerine bağladılar/

Ortaçağın ortalarına gelindiğinde malların sergilendiği bu panoramalar dev ve gelişkin nümayişler haline geldiler. Büyük panayırlar artık açık hava tezgâhlarında ya da çadırlarda yapılmıyordu. Ekonomi tarihçisi Robert Lopez'in yazdığı gibi "sektörel ya da uzmanlaşmış ticaret yapılan gösterişli salonlarda, üstü kapalı plazalarda ve kapalıçarşılarda" yapılıyordu. Pavyonların üzerinde bayraklar ve süsler asılıyor, aralara insanların yiyip içerek ticaret yaptıkları uzun masalar açılıyordu. Azizlerin heykel ve resimlerinin sergilenmesi debdebeyi iki kat artırırdı çünkü panayırlar dini bayram ve şölenlerle aynı zamanlarda yapılıyordu. Bu da tüccarların olası müşterileriyle bol zamanları varken pazarlık yapma fırsatına sahip olmaları anlamına geliyordu. Panayırlar dini ayinlere bağlı olduğu için ticaret süresini uzatma arzusu çoğunlukla tapınılan azizlerin sayısını artırmayı teşvik ediyordu. Dini bayramlar ticareti onaylıyormuş gibi görünmesine rağmen parfüm, baharat ve şarap ticaretini kutsamaları için azizlere başvurulması yüzünden birçok din adamı bu bağlantıya çok kızıyordu.

Bu Ortaçağ panayırlarının ihtişamı modern gözü yanıltabilir çünkü bu panayırlar renklilikleri ardında ölümcül bir ironiyi gizliyorlardı. Panayırların tanıtım imkanı sunduğu kent ekonomisi geliştikçe panayırların kendisi zayıflıyordu. Örneğin on ikinci yüzyıla gelindiğinde Lendit Panayırı

Paris'teki metal ve dokuma işçilerine kendi mamullerini satma şansı veriyordu. Parisliler bu mamuller için her yıl şehrin daha da uzaklarından gelen ve sayıları her yıl artan müşteriler buluyorlardı ve çok doğal olarak panayırda buldukları müşterilerle sadece sezonluk olarak değil bütün yıl boyunca ticaret yapmayı istiyorlardı. Böylece, "Ticaret Devrimi ilerledikçe yapılan işlemlerin mutlak hacmi ... genişlemeyi sürdürse de [panayırların] toplam ticaret içindeki payı kaçınılmaz olarak azaldı." Yani ekonomik büyüme denetlenebilir olan, tek bir yerde yapılan ticareti zayıflattı. Metal işçileri ve dokumacılar başlarda sezonluk panayırlarda karşılaştıkları müşterilerle artık bütün yıl, hem de çalıştıkları sokaklarda alışveriş yapmaya başladılar.

Ön üçüncü yüzyılın ortalarında din adamı Humbert de Romans şunu yazıyordu: "Pazarlar ve panayırlar çoğunlukla aralarında ayrım gözetmeksizin kullanılan terimler olmasına rağmen, aralarında bir fark vardır." Özellikle de şehrin sokaklarında her hafta kurulan pazarlara, o gözenekli mekândan çoğunlukla avlulara, hatta şehrin çeşitli yerlerindeki sayısız küçük mezarlığa taşan pazarlara atıfta bulunuyordu. On ikinci yüzyıl boyunca bu sokak pazarları yıllık panayırlarda başlayan ticareti haftalık olarak sürdürüyor, deri ve metal eşyalar sergiliyor, duvarları kumaştan açıkhava bürolarında mali hizmetler ve sermaye sunuyordu. Şirketler kazandıkları altını sokaklardan çok uzak yerlerde saklıyorlardı.

Bu pazar mekânları devletin ticarete kurallar koyma gücünü aşıyordu. Bir sokakta kurallar yüzünden başı derde giren eşya satıcıları tezgâhlarını bir başka sokağa kaydırıveriyorlardı. Üstelik bu pazarlar panayırlardaki dini kısıtlamaları da kırıyorlardı. Kutsal günlerde alışveriş yapılıyordu, tefecilik yaygınlaşmıştı. Hem o dönemin hem de daha sonraki dönemlerin yazarları belki de pazar kısıtlamalardan uzak bir yer olduğu için onu panayıra veya pazar kurulmayan sokaklara göre çok daha saldırgan bir ekonomik mekân olarak görüyorlardı. "Pazarlar ahlaki bakımdan genellikle panayırlara göre çok daha kötü yerlerdir," diyen Humbert de Romans, ikisi arasındaki karşıtlığı şöyle geliştiriyordu:

> Pazarlar bayramlarda açılıyor, bu yüzden de insanlar dini vazifelerini yerine getiremiyorlar... Bazen de mezarlıklarda ve başka kutsal yerlerde kuruluyorlar. Sık sık insanların şöyle yeminler ettiklerini duyuyorsunuz: "Vallahi o kadar para veremem".,. "Vallahi bu kadar etmez." Bazen de pazardaki

> fiyatların suçu Tanrı'ya yükleniyor ki bu tanrıya ihanet ve sadakatsizliktir... Kavga çıkıyor... içki içiliyor.

Humbert de Romans pazarları ahlaki açıdan panayırlara göre daha kötü hale getiren şeyin ne olduğunu açıklamak için bir hikaye anlatır:

> [Bir adam] manastıra girdiğinde orada birçok şeytan olduğunu ama pazar yerine gittiğinde sadece bir tane olduğunu, onun da yüksek bir direkte tek başına durduğunu görür. Bu onu hayrete düşürür. Ama ona manastırda her şeyin ruhları Tanrı'ya ulaştırmaya yardım edecek şekilde düzenlendiği, bu yüzden de keşişleri yoldan çıkarmak için bu kadar çok şeytan gerektiği, halbuki pazar yerinde herkes kendinin şeytanı olduğu için tek bir şeytanın yeterli olduğu anlatılır.

Pazarda "herkesin kendinin şeytanı" olduğu tabiri hikayeyi ilginçleştirir. Ekonominin insanı başkaları karşısında bir şeytan haline getirmesini anlayabiliriz ama neden kendisi karşısında şeytanlaşır? Tabii ki akla dini bir yorum geliyor: Saldırgan rekabet şeytanı insanı kendi içindeki en iyi şey, yani merhamet karşısında duyarsızlaştırır. Ama o dönemde daha dünyevi bir açıklama da aynı ölçüde yaygındı: Dizginsiz ekonomik rekabet sonuçta kendi kendini tahrip edebilirdi. Kazanç elde etmeyi uman ekonomik hayvan panayır gibi yerleşik kurumları enkaz haline getirerek aslında kaybedebilirdi. Bunların hepsi zaman meselesiydi.

2. EKONOMİK ZAMAN

Lonca ve şirket

Ortaçağ loncası ekonomik özyıkıma karşı korunma sağlamayı amaçlayan bir kurum olarak ortaya çıktı. Bir zanaat loncası bir alandaki bütün işçileri tek bir topluluk haline getiriyor, burada işçinin bütün kariyerini belirleyen bir sözleşmeyle kalfa ve çırakların görevleri, terfileri ve kârları ustalar tarafından tarif ediliyordu.

Her lonca ayrıca işçilerin ve onların dul ve yetimlerinin sağlık ihtiyaçlarını karşılayan bir *cemaatti* de. Lopez kent loncasını, "normalde bütün kararları sahiplerin (ustaların) verdiği ve aşağı seviyedeki işçilerin (kalfalar veya kiralık yardımcılar ve çırakların) terfi kurallarını yine onların

belirlediği özerk atölyelerden oluşan bir federasyon" olarak tarif eder. "işin iyi durumda olması herkesin çıkarına olduğu için iç çatışmalar çoğunlukla asgari seviyede kalıyordu." Fransızlar zanaat loncalarına *corps de metiers* (meslekler birliği) diyorlardı. 1268’de derlenen *Livre des Mitiers*'de (Meslekler Kitabı) "Paris'te yedi gruba ayrılmış yaklaşık yüz zanaat teşkilatı sayılıyordu. Bu yedi grup şöyleydi: Gıda, kuyumculuk ve güzel sanatlar, metal işleri, dokumacılık ve giyim, kürkçülük, inşaat". Loncalar ilkesel olarak bağımsız kuruluşlar olmalarına rağmen aslında işleyiş biçimlerini, kraliyet tarafından hazırlanan tüzükler yoluyla kralın vekilleri belirliyordu. Söz konusu vekiller bu tüzükleri yazıp gözden geçirirken lonca başkanlarıyla kurdukları ilişki danışmadan öteye geçmiyordu.

Paris'teki loncalara yönelik tüzüklerin çoğu aynı alanda rekabet eden kişilerin nasıl davranması gerektiğiyle ilgili ayrıntılı kurallar içeriyordu. Tüzüklerde örneğin bir kasabın öbürüne hakaret etmesini yasaklayan ya da giysi satan iki seyyar satıcının sokaktaki olası müşterilere seslenmek için aynı anda bağırmaları gerektiğini belirleyen katı talimatlar bulunuyordu. Daha da önemlisi, ilk lonca tüzükleri meslek üzerinde kolektif denetim oluşturabilmek için ürünleri standartlaştırmaya çalışıyorlardı. Tüzüklerde belli bir üründe kullanılacak malzemenin miktarı, ağırlığı ve en önemlisi de fiyatı belirleniyordu. Örneğin 1300 yılına gelindiğinde Paris loncaları ekmek için bir "standart somun" tanımlamışlardı. Bu da emeğin fiyatını piyasa güçlerinin değil ekmeğin yapımında kullanılan tahılın türü ve ağırlığının belirlediği anlamına geliyordu.

Loncalar dizginsiz rekabetin yıkıcı ekonomik etkilerinin gayet iyi farkındaydılar. Fiyat denetiminin yanı sıra bir dükkanın imal ettiği mal miktarını da denetlemeye çalışıyorlardı, böylece rekabetin işçilik kalitesi üzerinde yoğunlaşması amaçlanıyordu. Nitekim, "bir lonca normalde karanlık bastıktan sonra fazla mesai yapılmasını yasaklıyor ve bazen bir işyeri sahibinin istihdam edebileceği personel sayısını kısıtlayabiliyordu." Loncaların rekabeti kurallara bağlama çabaları, hem satış fiyatlarını hem de satışa sunulacak mal miktarını denetlemeleri dolayımıyla panayırlarla yaptıkları pazarlıklarda da görülüyordu. Ama rekabetin denetimi loncaları güçlü kılmıyordu.

Bir kere farklı loncaların birbirleriyle rekabet eden çıkarları vardı. İktisat tarihçisi Gerald Hodgett'ın yazdığına göre, yiyecek zanaatlarının güçlü olduğu kasabalarda "fiyatları aşağıda tutma çabaları, tüccar loncalarının yiyecek fiyatlarını asgaride tutmak istedikleri kasabalardaki kadar etkili

olmuyordu". Tüccarlar yiyecek fiyatlarının düşüklüğünden çıkar elde ediyorlardı çünkü bu ücretlerin daha düşük olması ve ticaretini yapacakları malların ucuzlaması anlamına geliyordu. Loncaların resmi kuralları gittikçe sıkılaşmasına rağmen loncalar pratikte, zaman içinde ekonomik büyüme ile birlikte oluşan değişim ve kaymalarla başa çıkamıyorlardı.

Uzaklardan gemilerle getirilen mallarla ilgilenen loncalar sürekli yabancılarla meşgul olmak zorundaydılar ve loncaya mensup bireyler çoğunlukla yerel dokunun birer parçası olmayan bu yabancılarla kendileri iş yapmaya çalışıyorlardı. Bir-iki kişi kuralları ihlal etmeye başlayınca loncanın öbür üyeleri de peşlerinden geliyordu. On ikinci yüzyılda bireyler sert rekabetle karşılaşınca pazarda boşluklar bulmaya çalıştıkları için ürünlerin standardizasyonu da bozulmaya başladı, örneğin Paris'te etin kesiliş biçimi kasaptan kasaba değişmeye başladı. Bazı iş anlaşmalarında piyasanın yıkıcı baskılarından kaçmak hâlâ mümkündü. Rekabetçi olmayan ticarete özellikle alıcı ile satıcı arasındaki kredi anlaşmalarının, da malların kendileri kadar önemli olduğu mücevher gibi lüks mallarda rastlanıyordu. Böylece genelde Ortaçağ kent loncalarında bir işçi ilkesel olarak ömrü boyunca sabit bir kurallar kümesine uymakla yükümlü olsa da bu uyum zorlayıcı bir pratik olmaktan çıkarak gittikçe törensel bir gösteri haline geldi.

Üyeleri üzerindeki etkileri zayıflayınca loncalar saygıdeğer kurumlar olarak sahip oldukları önemin altını çizmeye çalışıp törenler düzenleyerek eski şanlı günlerine damgasını vuran malları sergilemeye başladılar. Örneğin 1250'li yılların ortalarındaki bir panayırda metal işçileri o günlerde Avrupa'nın dört bir köşesine sarıkları mallara hiç mi hiç benzemeyen eski, ağır, hantal zırhları sergiye çıkardılar. Daha da sonra, lonca üyeliği loncaya ait büyük salonlarda verilen yemeklere iki dirhem bir çekirdek giyinip gitmekten ibaret oldu. Loncanın süslü zincirlerinin ve mühürlerinin asılı olduğu salonlarda bir araya gelenler eskisinden farklı olarak diğerlerini kendi bekalarına yönelik bir tehdit olarak görüyorlardı artık.

Loncalar şirketti ve lonca formu zayıflamaya başlayınca değişimle başa çıkma konusunda daha becerikli olan başka türlü şirketler serpilmeye başladı. Ortaçağ şirketi denen şey üniversiteden başkası değildi. Ortaçağda "üniversite" sözcüğü eğitimle sıkı sıkıya bağlı olmayıp daha çok "bağımsız bir hukuki statüsü olan her türlü tüzel topluluk ya da grup anlamına geliyordu". Üniversite bir tüzüğe sahip olduğu için bir şirket haline geldi. Tüzük belli bir grubun hak ve ayrıcalıklarını tanımlıyordu; modern anlamda

bir anayasa, hatta İngiltere'deki Magna Carta gibi genel bir toplumsal sözleşme değildi. Bir hukuk tarihçisinin sözleriyle Ortaçağ "özgürlük sözleşmeleri değil, özgürlükler tüzükleri" tasarlıyordu. Bir grubun kağıt üzerine geçirilebilen ve daha önemlisi yeniden yazılabilen kolektif haklan vardı. Üniversite bu bakımdan Ortaçağ taşrasındaki *feudum'*dan farklıydı. *Feudum* yazılı olsa bile kalıcı olması hedeflenen ya da lonca tarafından hazırlanmışsa ömür boyu sürecek bir sözleşmeydi. Üniversiteler neleri nerede yaptıkları konusunda değişen koşullara göre kolayca yeni müzakerelere girebilen —ve sık sık da giren— kurumlardı; zamana göre ayarlanan ekonomik araçlardı.

Feodalizm "kitlelere belli bir emniyet verdi, bundan da nispi bir refah doğdu." Üniversite istikrarsızmış gibi görünebilirdi, ama tüzüğünü yeniden yazma ve yeniden örgütlenme hakına sahip olması aslında onu daha kalıcı kılıyordu. Tarihçi Ernst Kantorowicz devlet anlayışında belli bir kral ölse bile makamın onunla birlikte ölmemesini açıklamak için Ortaçağın *rex qui nunquam moritur* —kral hiçbir zaman ölmez— doktrinine başvurur: "Kralın iki bedeni" olduğu doktrini her kanlı canlı kralın bedeninin içinden geçen kalıcı bir kral, bir krallık olduğunu varsayıyordu. Tüzüğün verdiği haklar da belli açılardan Ortaçağın bu "kralın iki bedeni" doktrinine koşuttu. Üniversite onu kuran insanların ölmüş olmasına ya da yapılan işin mahiyetinin veya işin yerinin değişmesine bağlı olmaksızın iş yapmayı sürdürüyordu.

Nitekim gerçekten de eğitime tahsis edilen Ortaçağ şirketleri binalardan değil öğretmenlerden oluşuyordu. Hocalar kiralık odalarda ya da kiliselerde öğrencilere ders vermeye başlayınca bir üniversite kurulmuş oluyordu. Başlangıçta eğitim amaçlı üniversitenin kendine ait mülkü yoktu. Bilginler Bologna’yı terk edip 1222 yılında Padua'da bir üniversite kurmuşlardı, tıpkı başka bilginlerin 1209 yılında Oxford’u terk edip Cambridge’i kurmaları gibi. "Bu mülksüzlük paradoksal biçimde üniversitelere en büyük gücünü veren şeydi çünkü üniversitelerin tam bir hareket özgürlüğüne sahip oldukları anlamına geliyordu." Bir şirketin özerkliği onu belli bir yere ve geçmişe köle olmaktan kurtarıyordu.

Tüzüğün verdiği güçler pratikte eğitim ve ticaret dünyalarını birleştiriyordu, çünkü tüzükleri gözden geçirmek için dille oynama konusunda yetenekli insanlara gerek vardı. Bu dil yetenekleri de eğitim şirketlerinde gelişiyordu. On ikinci yüzyılın başlarında Petrus Abelardus Paris Üniversitesi’nde öğrencileriyle tartışmalar sahneleyerek ilahiyat

öğretiyordu; bu entelektüel rekabet *(disputatio)* süreci öğretmenin Kutsal Kitap'ı cümle cümle okuyarak açıkladığı, öğrencilerin de onun dediklerini not aldığı eski öğretim biçiminin (*lectio*) tam karşı kutbunda yer alıyordu. *Disputatio*'da müzikteki bir tema ve çeşitlemeleri gibi bir başlangıç önermesi alınıp üzerinde değişiklikler yapılıyor, öğretmen ile öğrenci arasında gidip geliniyordu. *Disputatio* Kelâm'ın kalıcılığını tehdit eder bir görüntü verdiği için kilise hiyerarşisinin büyük kısmını rahatsız etse de, anlaşılması çok da zor olmayan pratik nedenlerle öğrencilere çok cazip geliyordu: *Disputatio* öğrencilere yetişkinler arasındaki rekabet sırasında işlerine yarayacak bir vasıf kazandırıyordu.

Ortaçağda belli bir şirketin kendi kurallarını yazıp yazamayacağına, yazacaksa da ne zaman ve nasıl yazacağına devlet karar veriyordu. Örneğin 1220'li yıllarda dört Parisli soylu, Seine ile St Louis'nin karşısındaki kuzey rıhtımlarının payandalar ile desteklenmesi işine yatırım yapmaya ikna edilmişlerdi. Bu yatırım karşılığında kral bu soylulara şehrin başka yerlerindeki kiracılarının eski sözleşme yükümlülüklerinden kurtulup bu daha modern semte taşınma konusunda serbest olacaklarına dair garanti vermişti. Bu bize basit bir şey gibi görünebilir ama aslında çığır açıcı bir olaydı. Ekonomik değişim, devletin garantisi altındaki bir *hak* olmuştu.

Böylece modern şirket anlayışını ilk tanımlayan şey zaman içinde gözden geçirmeler yapma gücü olmuştur. Bir tüzük zaman içinde gözden geçirilebiliyorsa onun tanımladığı şirket de verili bir zamandaki *işlevini* aşan bir *yapıya* sahip demektir. Örneğin müfredatından bir konuyu çıkarması ya da öğretmenlerin başka bir yere taşınması durumunda Paris Üniversitesi'nin ortadan kalkması gerekmiyordu —tıpkı Evrensel Cam Şirketi adını taşıyan modern bir şirketin artık cam üretmiyor olabileceği gibi. Sabit koşulları aşan şirket yapısı değişen pazar koşullarından, yeni mallardan ve tesadüflerden yararlanmaya imkan tanır. Bir şirket değişse de kalıcı olabilir.

Şirketin kökenleri Weberci "özerklik" sözcüğünün bir başka anlamını daha görmemizi sağlar. Özerklik değişme kapasitesi demektir; özerklik değişme hakkı gerektirir. Modern gözler için apaçık olan bu formül zamanında büyük bir devrimdi.

Ekonomik zaman ve Hristiyan zamanı

1284 yılında Kral Adil Philippe, krallığındaki faiz oranlarının zaman zaman yılda yüzde 266'ya çıkabilmekle birlikte, çoğunlukla yüzde 12 ile 33

arasında değiştiğini görmüştü. Bu faiz oranları zamanın kendisiyle dalga geçiyorlardı. Guillaume d'Auxerre 1210-20 yılları arasında yazdığı *Summa aurea* adlı eserinde tefecinin "zaman sattığını söylüyordu. Yine, Dominiken keşişi Etienne de Bourbon da "tefeciler sadece para umudunu, yani zamanı satarlar, günü ve geceyi satarlar," diyordu. Guillaume d'Auxerre ne kastettiğini İsa'ya Öykünme'nin içerdiği merhamet ve cemaat hissi güçlerine başvurarak açıklıyordu. "Her mahluk kendinden bir armağan yapmakla yükümlüdür," diyordu Guillaume; "güneş ışık vermek için kendinden bir armağan yapmakla yükümlüdür, toprak üretebileceği şeylerden bir armağan yapmakla yükümlüdür". Ama tefeci bir insanın verme gücünü ketler, onu cemaate katkıda bulunma aracından mahrum eder. Borçlu kimse Hristiyan tarihine katılamaz. Ortaçağda birçok insanın İsa'nın Dirilişi'nın eli kulağında olduğunu düşündüğünü hesaba katarsak bu açıklama kulaklarımıza daha kavranabilir gelecektir. Hristiyan sıfatıyla cemaate katılmamış olanlar birkaç yıl, hatta belki de birkaç ay sonra gelecek olan Hüküm Günü'nde bir kenara atılacaklardı. Ama Hristiyanların zaman hissiyle ekonomik zaman arasında büyük bir uçurum olduğunu görebilmek için Binyıl'ı beklemeye ya da tefeciler hakkında düşünmeye de gerek yoktur.

Şirket geçmişi bir kalem darbesiyle karartabiliyordu. Keyfi ve Jacques Le Goff'un belirttiği gibi, çok kentli bir zamandı onunki: "Köylü... meteorolojik bir zamana, mevsimlerin döngüsüne tabiydi." Oysa pazarda, mesela Paris limanlarında "servet yapıp servet batırmak dakikalar, hatta saniyeler içinde olan şeylerdi." Bu kentli, ekonomik zamanın bir yüzü daha vardı. Zaman sabit ücretler ödenen emek saatleriyle ölçülen bir meta haline geldi. Humbert de Romans'ın Parisi'nde bu şekilde ölçülen zaman loncalarda daha yeni yeni görülmeye başlanmıştı: Özellikle imalata dayalı ticaret kollarında lonca sözleşmelerinde çalışma saatleri belirleniyor, verilecek ücretler, işçinin parça işi bitirdikten sonra para aldığı parça başı temeline göre değil bu temele göre saptanıyordu. Nakit zamanı ve saat zamanı ekonominin iki farklı yüzüydü. Bu ekonomik zaman kopuş gücüne ve tanımlama gücüne sahipti ama anlatıdan yoksundu, ortaya koyduğu bir hikaye yoktu.

Oysa ilahiyatçı Hugues de Saint-Victor, Hristiyan "tarihi anlatısal bir bütünlüktür," diyordu. Bununla, bir Hristiyan'ın hayat hikayesindeki bütün önemli yol işaretlerinin İsa'nın hayat hikayesi tarafından yerleştirilmiş olduğunu kastediyordu. İnsan İsa'ya yaklaştıkça başka türlü anlamsız ya da

sadece rastlantısal gibi görünebilecek olayların anlamı netleşecektir. Hristiyanlık tarihinin anlatısal bir bütünlük olduğu inancı, İsa'ya Öykünme'nin barındırdığı itkilerden kaynaklanıyordu: İsa'nın bedeni yabancı bir hikaye ya da bir zamanlar olup bitmiş şeyler değil her zaman güncel olan bir hikaye anlatır. İsa'ya yaklaşıldığında zamanın okunun işaret ettiği yön netleşecektir.

Bu Hristiyan zamanı şirketin tanımladığı biçimiyle bireysel özerklik fikrini tanımıyordu. İnsanın eylemlerine özerklik değil İsa'ya Öykünme yön vermeliydi; İsa'nın hayatında hiçbir şey tesadüfen olmadığı için öykünme de katı olmalıydı. Üstelik Hristiyan zamanının saat zamanıyla da pek ilişkisi yoktu. Örneğin bir günah çıkarmanın uzunluğuyla değeri arasında pek ilişki yoktu. Ortaçağın ortalarında günahları sayıp dökmekten ibaret olan süreç yerini modern filozof Henri Bergson'un *durée* adını verdiği şeye, günah çıkartan kişiyle günahkar arasında duygusal bir bağ kurulan "zaman içinde oluş"a bırakmıştı. Bir saniye ya da bir saat sürmesinin önemi yoktu, önemli olan bağın kurulmasıydı.

Homo economicus

Humbert de Romans'ın neden pazar insanının "kendinin şeytanı" olduğunu söylediğini artık daha iyi anlayabiliriz. *Homo economicus* yer edinmek amacıyla değil mekân içinde yaşıyordu. Ticaret Devrimi sırasında serpilmeye başlayan şirket zamana mekân gibi muamele ediyordu. Şirket esnek bir forma sahip bir yapıydı, değişebildiği için ayakta kalıyordu. Tek sabit yönü harcadığı zamanın miktarı, çalışmanın gündelik mesai saatleri şeklinde örgütlenmesiydi. Şirketin özerkliği de emek-zamanı miktarı da Hristiyan inancının anlatısal zamanına uymuyordu. Rakiplerini mahveden bir tüccar olarak, bir tefeci olarak, bir patron olarak, başka insanların hayatlarıyla kumar oynayan biri olarak *Homo economicus* onların şeytanı olabilirdi ama kendisini de mahvedebileceği için kendi kendisinin de şeytanıydı. Refaha ulaşmak amacıyla faydalandığı kurumlar Hüküm Günü geldiğinde onu ortada bırakabilirdi. Bu ekonomik zaman ve mekanda eksik olan şey *bağlılık*tı.

İktisat tarihçisi Albert Hirschmann *Homo economicus*'un kökenlerini açıklarken erken kapitalizmin yıkıcı güçlerinden bahsetmez. Hirschmann'a göre, "Ortaçağ şövalye *ethos*'unun yüceltti̇ği şan ve şeref arayışı"nın tersine ekonomik faaliyet sakinleştirici bir meşguliyetti. Hirschmann *İhtiraslar ve Çıkarlar* adlı kitabındaki görüşlerini daha sonraki dönemler üzerine kurmuş olsa da, yukarıdaki alıntıda şövalyenin, Haçlı'nın, daha doğrusu binyılcı

müminin asabi mizacında bulunmayan bir niteliği öven Ortaçağ yazarı William of Conches'u düşünüyor olabilirdi. Hirschmann'ın yokluğundan bahsettiği bu nitelik William of Conches'un "bütün tavırlarımızı, hareketlerimizi ve faaliyetlerimizi aşırılığa vardırmadan yeterlilik seviyesinin üzerine çıkaran erdem olarak tanımladığı *modestia*'dır (tevazu). Aziz Louis de "her şeyde, giyimde, yemekte, ibadette, savaşta *juste milieu*'yü [doğru, adil bir orta yol] gözetiyor ve yüceltiyordu. Ona göre, ideal insan bilgelik ve *ölçülülüğü* cesaretle birleştirdiği için yürekli şövalyeden farklı olan*prudhomme*'du, bütünleşmiş insandı". Ama *Homo economicus* bünyesi gereği basiretsizdi.

Modern toplumda ekonomik bireyciliğin ağırlığı omuzlarımıza o kadar çökmüştür ki diğerkâmlık ya da merhametin hayatın idaresinde zorunlu nitelikler olduğunu tahayyül edemeyiz. Ortaçağ insanları inançları sayesinde tahayyül edebiliyorlardı. İnsanın kendi ruhunu ihmal etmesi basiretsizlik hatta düpedüz budalalıktı. İnsanın bir Hristiyan cemaati içindeki yerini kaybetmesi bir hayvan gibi aşağılık bir hayat yaşaması demekti. İnsanlar haklı olarak ekonomik bireyciliğe bir tür manevi ayartma olarak bakıyorlardı. O zaman cemaati bir arada ne tutabilirdi? İlk olarak Ortaçağın ortalarında Paris'te ortaya çıkan mekan-zaman gerilimlerini çözme açmazını başka yerlerde, Ortaçağın sonlarında yapılmış üç resimde görebiliriz belki.

3. İKARUS'UN ÖLÜMÜ

Bu resimlerin ilki antik dönemden bir hikayeyi yeniden ele alır, 1564'te Yaşlı Peter Bruegel boyutları açısından en büyük resmini yaptı ve göze neredeyse hiç görünmeyen küçük bir detay aracılığıyla karanlık bir hikaye anlattı. *Çarmıha Gidiş* lacivert ve bulutlarla ağırlaşmış bir gökyüzüyle buluşan inişli çıkışlı bir manzara boyunca giden bir sürü insanla doludur. Resmin yakından uzağa doğru giden üç bölgesi vardır: En önde, tepenin yamacında oturan küçük bir grup kederli figür vardır; ortada, yüzlerce kişilik bir kalabalık bir tarladan bir tepeye doğru gitmektedir; arkada ise ufukta bu tepeyle buluşan bulutlu gökyüzü görünür.

Yakındaki kederli figürler İsa'nın ailesi ve müritleridir. Bu grubun merkezini, gözleri kapalı, başı öne eğik, vücudu çökmüş Meryem oluşturur.

Bruegel bu figürleri büyük bir netlik ve ayrıntı zenginliğiyle resmetmiştir. Bu kesinlik resmin orta bölümündeki bulanık hareketlerle güçlü bir karşıtlık oluşturur. Burada boya benekleriyle resmedilen insanlardan oluşan bir alay görürüz. Görsel bir düzen yaratan tek şey, alaydaki süvarilerin üniformalarına işaret eden kırmızı renkli çizgidir. Bu alayın ortasında ve tuvalin ölü bir noktasında bir dereden geçerken düşen grili bir adam vardır. Bu adam resme bakan kişinin çok zor seçebildiği bir şey düşürmüştür, çünkü bu nesne çıplak toprakla hemen hemen aynı açık sarı renkle boyanmıştır. Bu nesne bir çarmıhtır.

Bruegel İsa'yı kalabalığın ortasına gömmüştür. Kalabalık kırmızı çizgi boyunca körlemesine ilerlerken bu gri-sarı beneği ezip geçiyormuş gibi görünmektedir. Hristiyanlık dramasının minyatürleştirilmesi trajediyi ufak bir görsel ayrıntıya indirgemiştir. Bruegel böyle yaparak kutsal ile dünyevi olan arasındaki ayrımı gayet geleneksel bir tarzda aktarmaktadır. Bruegel'in biyografisini yazan modern yazarlardan birinin sözleriyle, "İsa'yı ne kadar az görürsek... sıradan insanın kayıtsızlığını sergilemeye o kadar çok yer kalmaktadır..." Kadim Hristiyan hikayesinin bu versiyonunda insanlık manzarası kurak ve soğuk bir çorak ülkedir ama Bruegel bu sahneyi resmederken geleneksel bir Hristiyan temasına, ıstıraba duyarlılık gösterme, bir araya gelme ihtiyacı temasına başvurmuştur. Ön plandaki keskin çizgilerle resmedilen tablo bize İsa'nın çektiği acılar sayesinde birleşerek bunu yapan insanları gösterir. Ama onlar yaban ellerdedirler.

Piero della Francesca'nın 1458 ila 1466 yılları arasında Urbino'daki Dükalık Sarayı'nda bulunan bir şapel için yaptığı *Kırbaçlama* resmi, açıkça kentli bir açıdan bir Hristiyan yeri hissi yaratır. Piero bu küçük resimde (58 x 81 cm.) İki karmaşık bölüme ayrılan bir sahne betimler. Resmin bir tarafında İsa'nın bir sütuna bağlandığı açık bir oda görülür. Bir işkenceci O'nu kırbaçlarken başka iki kişi ayakta durmaktadır. Arka planda bir sandalyede oturan bir kişi daha kırbaçlamayı izler. Resmin öteki yarısı evin dışında, bir kent meydanında geçen alakasız bir sahne gibi görünür. Burada iki yaşlı insan ile bir delikanlının meydana getirdiği üç kişilik bir grup binanın önünde durmaktadır. Resmin iki parçası arasındaki tek dolaysız bağ zemine çizilmiş beyaz çizgidir. Odanın zeminindeki bu beyaz karolar dışarıda da sokak kaldırımı olarak devam eder.

Modern sanat tarihçilerinin araştırmaları sayesinde Piero'nun zamanında bu iki parçanın tek bir bütün olarak göründüğünü biliyoruz, ama aradaki bağ konusunda her tarihçi farklı yorumlarda bulunmaktadır. Marilyn

Lavin'e göre şehirdeki iki yaşlı adam oğullarım kaybetmiş, biri vebaya, öbürü de vereme kurban vermiştir oğlunu. Bu olaylar "iki babayı bir araya getirmiş ve Piero'nun resminin ısmarlanmasına neden olmuştur". Ortalarındaki genç adam da "'sevgili oğul'u kişileştirir". Böylece, o dönemde resme bakanlar, binanın içinde Tanrı'nın Oğlu'nun çektiği acı ile binanın dışında birer oğul kaybetmiş olmanın acısı arasında bir bağ görüyorlardı.

Bu iki parça birbirine salt görsel açıdan da bağlanıyordu. Piero bir perspektif teorisyeniydi. Binanın iç kısımlarındaki kırbaçlama ile öndeki üç adam tek bir perspektife oturuyorlardı. *Kırbaçlama*'nın iki parçası, adeta Piero tek bir mimari eser yaratmış, bu eseri de karşıdan bakarak tuvale geçirmiş gibi birleşirler. Modern ressam Philip Guston bu gizemli sahne konusunda şunları söyler: "Resim neredeyse tam ortadan ikiye bölünmüştür ama her iki bölüm de birbirini etkiler, birbirini iter ve çeker, masseder ve genişletir." Piero gibi resme tam karşıdan bakan izleyici Guston'ın bahsettiği karmaşık yer birliğini hisseder ama bu görsel değerler anlatılan dini hikayeyle bağlantılıdır, Piero kederli babaların tesellisi temasını ele alarak —onların acıları İsa'nın kendi acısı tarafından yansıtılıyor, değiştiriliyor ve selamete ulaştırılıyordu— tutarlı bir kent alanı yaratmıştı. Bu sahne bir kent ortamı içinde İsa'ya Öykünme'yi anlatır.

Bruegel'in, *Çarmıha Gidiş*'ten altı yıl önce yaptığı *Manzara ve İkarus'un Düşüşü* tablosu üçüncü bir imkanı öne çıkaran bir pagan hikayesi anlatır. Resim yine ayrıntılı olarak temsil edilen ıstırap üzerine kurulmuştur, Bruegel genç adamın balmumundan kanatlarıyla güneşe uçuşunu ya da kanatların eriyip İkarus'un yere düşmeye başladığı anı göstermez. Ressam sadece deniz kenarındaki asude bir ortamda iki küçük bacağın denize dalışını gösterir, üstelik bu ölüm manzaranın içindeki küçük bir ayrıntıdan ibarettir. Kullanılan renkler bile olayı gizler. Bruegel oğlanın bacaklarının tenini denizin mavi-yeşiliyle karışan mavimsi-beyaz bir tonda resimlemiştir. Oysa tasarımında tarlasını süren bir çiftçiyi, sürüsünü güden bir çobanı, ağını atan bir balıkçıyı öne çıkartmış ve canlı renklerle resimlemiştir. Ressam izleyicinin gözünü sudaki bacaklardan çok deniz kıyısında uzaklardaki bir Hollanda şehrine doğru yelken açmış bir gemiye yönlendirir.

O dönemde "biri ölüyor diye saban durmaz" şeklinde bir atasözü varmış. Bruegel'in manzarasındaki insanlar denizde meydana gelen garip ve korkunç ölümle hiç ilgilenmezler. Şair W. H. Auden'a göre Bruegel bununla

insanın insana merhametsizliğini resmetmiştir. Auden'ın bu resimle ilgili şiiri Musée des Beaux Arts"ın bir bölümü şöyledir:

> Mesela, Bruegel'in *İkarus*'unda: her şey nasıl da
> gönlü rahat sırt çevirir felakete; rençber
> duymuştur suya düşme sesini, umursanmayan çığlığı elbet duymuştur,
> ama dikkate değer bir bozgun değildir bu onca...

Ama resim Bruegel’in yaptığı en yumuşak manzaralardan biridir, huzur saçar. Kırlar o kadar güzeldir ki gözümüz hikayeden uzaklaşır. Ölümden çok renklerle ilgileniriz; resmin baskın bir güzelliği vardır. Bruegel in *Çarmıha Gidiş*'inin kurak ve çorak ülkesi sırra kadem basmıştır, Piero'nun *Kırbaçlama*'sına damgasını vuran yer birliği ve ıstırap yoktur. Yer hissi başlı başına bir amaç olmuştur, güzel Cennet Bahçesi yeniden kurulmuştur.

Bu üçüncü resim Ortaçağ dünyasının yarattığı yere bağlılıktan doğan gerilimlere bir çözüm önerir. Tabii ki program niteliğinde bir öneri değildir bu, *İkarus'un Düşüşü* bizi zaman tanımayan güzellik-dehşet kutuplarına fırlatır. Tuhaf olayların ve yabancı varlıkların inkar edildiği bir yer imgesinden başka bir şey değildir bu. Hristiyan cemaatleri gittikçe daha yabancılaşan bir dünya içinde hayatta kalmaya çalışırlarken bu inkar da gittikçe daha baştan çıkarıcı bir hal almıştır.

7. DOKUNMA KORKUSU
Rönesans Venedik'inde Yahudi Gettosu

Shakespeare'in *Venedik Taciri* (1596-97) oyununda olaylar üzerinde biraz düşündüğümüzde tuhaflığı hemen ortaya çıkan bir ortamda gelişir. Venedik'in zengin Yahudi tefecisi Shylock Bassanio'ya üç aylığına 3000 düka borç vermiştir, Bassanio'nun arkadaşı Antonio da borcu Shylock'a ödeyeceğine söz verir. Antonio bunu başaramazsa, aristokrat Hristiyan Antonio'dan ve onun temsil ettiği her şeyden nefret eden Shylock ceza olarak Antonio'nun etinden yarım kiloluk bir parça alacaktır. Oyunlarda sık sık olduğu gibi talih Antonio'nun aleyhine döner; bütün servetini taşıyan gemiler bir fırtınada batar. İşin tuhaf tarafı, Antonio'nun ve oyuna dahil olan Hristiyan otoritelerin kendilerini bir Yahudi'ye verdikleri sözü tutmaya mecbur hissetmeleridir.

Shakespeare'in izleyicileri tiyatro salonunun dışında Yahudiler'e hukuktan yararlanmaya layık olmayan yarı-insan hayvanlar gibi muamele ediyorlardı. Shakespeare'in *Venedik Taciri*'ni yazmasından birkaç yıl önce İngiltere'deki en önde gelen Yahudi'ye hukuk koruması tanınmamıştı. I. Elizabeth'in doktoru Dr. Lopez kraliçeyi zehirlemeye yönelik bir komploya karışmakla suçlanmıştı. Kraliçe Dr. Lopez'in yargılanması gerektiğinde ısrar etse de halk onun Yahudi olması dışında başka bir kanıta gerek görmemiş ve Dr. Lopez'i linç etmişti. Shakespeare oyununda Yahudi tefeciyi bir yamyam haline getirerek bu önyargıları pekiştirir.

Bu noktada güçlü bir *deus ex machina* (dışarıdan müdahale eden büyük ve etkili güç) olan Venedik Dükü'nün devreye girip yamyamı hapse atması ya da en azından sözleşmeyi ahlakdışı ve dolayısıyla hükümsüz ilan etmesi beklenebilir. Ama *Venedik Taciri*'ndeki ikincil karakterlerden biri Dük'ün meseleyi tam da bu şekilde çözeceğinden emin olduğunu söylediğinde Antonio "Dük hukukun hükmünü inkar edemez," der. Shylock'un Antonio üzerindeki gücü sözleşmeden gelir; madem ki her iki taraf da "özgürce sözleşme yapmışlardır", başka hiçbir şeyin önemi yoktur. Dük Shylock'la görüştüğünde bunu kabul eder çünkü Dük'ün tek yapabildiği Shylock'a ricada bulunmaktır. Ama o, haklarının sağladığı emniyet içinde, şehrin en üstün iktidarı karşısında sağır kesilir. Bu kördüğümü en sonunda çözecek

olan kadın, Portia, "Venedik'te yapılmış bir anlaşmayı değiştirebilecek bir güç yok," der.

Venedik Tacir'nin olay örgüsü, ilk olarak Ortaçağ üniversitesinde ve diğer şirketlerde oluşan ekonomik güçlerin kudretini sergiler. Shylock'un parasal hakları egemendir, devlet onlara karşı koyamaz. Oyun, Antonio ve Shylock'un yaptığı gibi taraflar bir kere üzerinde uzlaştıktan sonra bir sözleşmenin sahip olduğu bağlayıcı gücü ele alırken ekonomik kudretin yeni bir uzantısını gözler önüne serer.

Üstelik, Yahudi'nin ekonomik gücü Shakespeare'in köşeye kıstırılmış Venedikliler'inin oluşturduğu Hristiyan cemaatine saldırır. Antonio arkadaşı Bassanio'ya yardım etmeyi yüce gönüllülük göstererek kabul etmiştir. Shylock'un tersine Antonio bunun karşılığında bir şey istemez; Bassanio'nun içinde bulunduğu müşkül durum yüzünden ona merhamet duyar. Shakespeare'in Venediklileri işadamı mevkiindeki İngiliz centilmenleridir. Bu düşsel Venedikliler Shakespeare'in diğer oyunlarında da farklı kılıklara girerek boy gösterirler. Örneğin *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda en sonunda her şeyi hale yola koyan şey Hristiyan merhametidir. Yine de Venedik'in Shakespeare ve çağdaşları için özel bir anlamı vardı.

Venedik Rönesans'ın şüphesiz en uluslararası şehriydi, ticari ilişkileri sayesinde Avrupa ile Doğu ve Avrupa ile Afrika arasındaki kapı konumundaydı. İngilizler ve kıta Avrupalılar büyük Venedik filosu gibi donanmalar geliştirmeyi ve böylece bu uluslararası ticaretten kâr elde etmeyi umuyorlardı. Shakespeare'in *Venedik Taciri*'ni yazdığı 1590'lı yıllara gelindiğinde Venedik'in zenginliği aslında azalmaya başlamış olsa da, Avrupa'daki imgesi lüks içinde bir altın liman şeklindeydi. Shakespeare şehre ilişkin bu imgeyi, sürgün edilmiş İtalyan John Florio'nun *Sözler Dünyası* gibi kitaplardan ya da bir başka sürgün Alfonso Ferrabosco'nun müziğinden almış olabilirdi. Nitekim kısa bir süre sonra Shakespeare'in seyircileri, büyük Venedikli mimar Palladio'nun Inigo Jones'ın mimarisi üzerindeki etkilerini göreceklerdi.

Venedik toplumu gelip giden çok sayıda yabancının bulunduğu bir yabancılar şehri gibi görünüyordu. Elizabeth dönemi İngilizleri'nin hayallerindeki Venedik bu kafir ve zındıklarla temas kurulması sayesinde kazanılmış muazzam zenginliklerle, öteki'yle yapılan alışverişlerin ürünü olan servetlerle dolu bir yerdi. Ama antik dönem Roması'nın tersine Venedik bir bölgeye hükmeden bir güç konumunda değildi, Venedik'e gelip giden yabancılar ortak bir imparatorluğun ya da ulus-devletin mensupları

değildi. Şehre yerleşmiş yabancılar —Yahudiler'in yanı sıra Almanlar, Yunanlılar, Türkler, Dalmaçyalılar— resmen şehrin vatandaşı sayılmıyor ve daimi göçmenler olarak yaşıyorlardı. Bu yabancılar şehrinde servet kapılarını açmanın anahtarı sözleşmeydi. Antonio'nun söylediği gibi,

> Zira yabancıların burada Venedik'te
> öyle çok malları var ki, onları inkar etmek
> devletin adaletine çok zarar verir
> Çünkü şehrin ticareti ve kârı
> bütün milletlerden geliyor.

Shakespeare'in oyununun geçtiği gerçek Venedik'te hikayedeki olayların çoğunun olması imkansızdı. Bir noktada Antonio, Shylock'u yemeğe davet eder. Oyunda Yahudi bu daveti kabul etmez, gerçek hayatta ise böyle bir seçeneği olmazdı. Gerçek bir Yahudi tefeci Venedikliler'in on altıncı yüzyıl boyunca Yahudiler için inşa ettikleri Getto'da yaşardı. Gerçek bir tefeci şehrin bir kenarında konumlanmış olan Getto'dan dışarı şafak vakti salınır, buradan şehrin merkezinin yakınlarında ahşap Rialto asmaköprüsünün etrafındaki finans bölgesinin yolunu tutardı. Yahudi'nin gün battığında sıkış tıkış Getto'ya dönmüş olması gerekirdi. Geceleyin Getto'nun kapıları kilitlenir, evlerinin dışarıya bakan pencerelerinin kepenkleri kapatılır, dışarıda polis devriye gezerdi. Ortaçağın "*Stadt Luft macht frei*" düsturu Yahudiler'in ağzında acı bir tat bırakırdı herhalde, çünkü şehirde iş yapma hakkı daha genel bir özgürlüğü beraberinde getirmiyordu. Bir eşit olarak sözleşme yapan Yahudi tecrit edilmiş bir insan olarak yaşıyordu.: Bu gerçek Venedik'te, Hristiyan cemaati arzusu düşle endişe arasında bir yerdeydi. Farklılıkların saflığı bozması Venedikliler'in kafalarını çok meşgul ediyordu: Almanlar gibi Batılı Hristiyanlar Arnavutlar, Türkler, Yunanlılar, hepsi gözetim altındaki binalar ya da bina grupları içinde tecrit edilmişlerdi. Farklılık Venedikliler'in kafalarını meşgul ediyordu ama baştan çıkarıcı bir güce de sahipti.

Venedikliler Yahudiler'i Getto'ya kapattıklarında Hristiyan cemaatine bulaşan bir hastalığı tecrit ettiklerini iddia ediyorlar ve buna inanıyorlardı çünkü Yahudiler'i özellikle bedeni zayıf düşüren illetlerle özdeşleştiriyorlardı. Hristiyanlar Yahudiler'e dokunmaktan korkuyorlardı: Yahudi bedenlerin bulaşıcı hastalıklar taşımalarının yanı sıra daha gizemli kirletici güçleri de barındırdığını düşünüyorlardı. İş ritüellerinden küçük bir ayrıntı, bu dokunma tedirginliğini gayet iyi gösteriyordu. Hristiyanlar

arasındaki sözleşmeler bir öpüşme ya da el sıkışma ile mühürlenirken Yahudiler'le yapılan sözleşmeler tarafların bedenlerinin birbirine dokunması gerekmesin diye bir baş selamıyla mühürleniyordu. Shylock'un Antonio'yla imzaladığı sözleşme, ödemenin etle yapılacak olması, Yahudi'nin parasının gücünü kullanarak bir Hristiyan'ın bedenini bozabileceği korkusunu iletiyordu.

Ortaçağda, İsa'ya Öykünme insanların bedenin, özellikle de acı çeken bedenin farkına daha bir sempatiyle varmalarını sağlamıştı. Yahudiler'e dokunma korkusu bu ortak beden anlayışının sınırını temsil eder. Bu sınırın ötesinde bir tehdit vardı —yabancı bedenin, Hristiyan kısıtlamalarından muaf bir bedenin saf olmayışı şehvetle, şarklıların tuzaklarıyla özdeşleştirildiği için bu tehdit ikiye katlanıyordu. Yahudi'nin dokunuşu kirletir ama baştan da çıkarır, Getto'nun tecrit edilmiş mekanı Yahudiler'e duyulan ekonomik ihtiyaç ile onlar karşısında hissedilen bu tiksintiler arasında, pratik zorunluluk ile fiziksel korku arasında bir orta yolu temsil ediyordu.

Getto Venedik için canalıcı önem taşıyan bir anda yapıldı. Şehrin yöneticileri birkaç yıl önce ticarette büyük bir avantajı kaybetmişler ve ezici bir askeri bozguna uğramışlardı. Bu kayıpların suçunu büyük ölçüde şehrin ahlaki durumuna, artık ellerinden kayıp gitmekte olan servetin yarattığı bedensel kötülüklere yıktılar. Getto planı şehri reformdan geçirmeye yönelik bu ahlaki kampanyadan doğdu. Şehir ileri gelenleri farklı olanları tecrit edince, artık onları görmek ve onlara dokunmak zorunda kalmayınca şehirlerine huzur ve haysiyetin geri döneceğini umuyorlardı. Bruegel'in *İkarus'un Düşüşü* tablosundaki asude düş manzarasının Venedik versiyonu böyleydi.

Bugün Yahudiler'in Avrupa'da her zaman getto mekanında yalıtılmış bir halde yaşadıklarını düşünmek kolaydır. Aslında 1179’daki Laterno Konsili'nden itibaren Hristiyan Avrupa Yahudiler'in Hristiyanlar arasında yaşamalarını önlemeye çalışmıştır. Londra, Frankfurt ve Roma gibi Yahudi kolonileri barındıran bütün Avrupa şehirlerinde Yahudiler ayrı yaşamaya zorlanmışlardır. Roma Laterno Konsili'nin buyruklarını uygulamanın yarattığı sorunların tipik örneklerini sergiliyordu. Roma'da Ortaçağın başlarından beri bugünkü deyimle bir Getto vardı. Ortaçağ Roması'nın Yahudi semtindeki birkaç sokağın etrafı duvarlarla çevrilmişti ama kent dokusu Yahudiler'i bütünüyle tecrit edemeyecek kadar düzensizdi. Venedik'te şehrin fiziksel karakteri Laterno Konsili'nin getirdiği kuralı en

nihayet uygulamayı mümkün kılıyordu —Venedik su üzerine kurulmuş bir şehirdi, şehrin yolları bina kümelerini dev takımadalar şeklinde birbirinden ayıran sudan oluşuyordu. Yahudi Gettosu yapılırken şehir ileri gelenleri tecrit yaratmak için sudan yararlanmışlardı: Getto, etrafındaki kanallar bir tür hendek haline getirilen bir grup adadan ibaretti.

Venedikli Yahudiler Hristiyan cemaatinin ekonomik mozaiğe ağırlığını koyma mücadelesi vermesinin acısını çekmiş olsalar da, bu acıyı pasif kurbanlar olarak çekiyor değillerdi. Yahudi Gettosu'nun oluşumu tecrit edilen ama tam da bu tecrit edilmişlikleri içinden yeni cemaat hayatı biçimleri yaratan bir halkın hikayesidir. Aslında Rönesans Venedik'inin Yahudileri gettolarda bir ölçüde kendi kaderlerini tayin hakkı kazanmışlardı. Üstelik şehir bir Yahudi'yi ya da bir Türk'ü, yabancılar için ayrılan mekanda kaldıkları sürece, Büyük Perhiz sırasında ya da dini duyguların galeyana geldiği diğer zamanlarda Hristiyan kitlelerinin olası saldırganlığına karşı koruyordu.

Tecrit Yahudi'nin gündelik ötekiliğini artırıyor, Hristiyan olmayanların sürdüğü hayatlar Getto duvarlarının öbür yanındaki egemen güçlere gittikçe daha gizemli geliyordu. Getto Yahudiler'in kendileri için dış dünyayla temas kurmayı tehlikeli hale getiriyordu: Getto dışına çıktıklarında bizatihi Yahudilikleri riske giriyordu. Nerede yaşarlarsa yaşasınlar inançlarına bağlı kalan bir halk olan Yahudiler üç yüz yılı aşkın bir süre kendilerini ezenlerin arasında küçük hücreler halinde hayatta kalmışlardı. Artık bu Ehl-i Kitap kavim arasındaki inanç bağları Yahudi olarak yaşayabilecekleri, kendilerine ait bir yere sahip olmaya dayanmaya başlamıştı.

Cemaat ve baskı: Venedikli Hristiyanlar yabancı, baştan çıkarıcı bedenlere dokunma korkuları yüzünden farklı olanları tecrit ederek bir Hristiyan cemaati yaratmaya çalıştılar. Yahudi kimliği de bu baskı coğrafyasıyla iç içe geçti.

1. MIKNATIS OLARAK VENEDİK

Henri Pirenne, Ortaçağ kentlerinin uzun mesafeli ticaretin bir şehrin hayatına getirdiği bütün muğlaklık ve karışıklığın yanı sıra geçirgen ticaret yerleri olma özelliklerini göz ardı ettiği için Max Weber'i eleştiriyordu. Pirenne'in bir mıknatıs olarak şehir için verebileceği en güzel örnek

Venedik olabilirdi. Baharat ticareti Venedik'i Yahudiler ve diğer yabancıları şehre çekme pahasına zenginleştiren bir ticaret türü olmuştu.

Venedik'in kontrol ettiği ilk baharat, yiyecekleri korumanın en temel aracı olan tuzdu. Ortaçağın başlarında Venedikliler kıyıdaki bataklık alanlarında tuz üretiyor ve ürettikleri bu tuzu yerel pazarda satıyorlardı, bu da arazi kontrolünü gerektiriyordu. Venedikliler, giysi ve altın gibi bir uzak yol ticareti malı olan safran gibi baharatların ticaretiyle daha da zenginleştiler. Safranın dolaysız yerli piyasası küçüktü ama Avrupa çapında muazzam bir piyasası vardı. Bu tür ticaret toprağa sahip olmaktan çok denizleri kontrol etmeye dayalıydı. Safran, kimyon ve ardıç Hindistan'da ve diğer Doğu ülkelerinde yetiştiriliyor, Venedik de onları Batı'ya getirerek William McNeill'in tabiriyle "Avrupa'nın menteşesi" hizmeti görüyordu.

Venedik daha 1000 yılı civarında bile Kudüs'e giden bir yol işlevi gören Adriyatik Denizi'nin her yanında hâkim güç konumuna gelmişti, Venedik böylece Avrupalılar'ın Kutsal Topraklar'a yaptıkları Haçlı Seferleri'nde de önemli bir uğrak şehri oldu. Üçüncü Haçlı Seferi'nden sonra şehir Doğu'yla ticaret yapma haklarını elde etmiş ve bunları baharatlarını ithal etmek amacıyla kullanmıştı: bir kısmı Hindistan'dan, bir kısmı Mısır'daki İskenderiye limanı yoluyla Afrika'nın doğu kıyılarından gelen karabiber, Hindistan'dan gelen safran ve hindistancevizi tohumu, Seylan'dan gelen tarçın. Haçlılar Doğu'dan bu baharatların tadı damaklarında kalarak dönmüşlerdi ve baharatların gelişi Avrupa'nın menüsünü değiştirdi. Baharat ticareti Venedik ekonomisinin o denli büyük bir parçası haline geldi ki bu ticareti yönlendirmek için Safran Bürosu gibi özel bürokrasiler oluşturuldu. 1277'de Venedik'in rakibi Ceneviz her yıl, Bruges'e ve Kuzey Avrupa'daki diğer Channel limanlarına mal konvoyları yollamaya başladı. Avrupa'daki ilk giriş limanı olarak bu malların çoğunu Venedikliler kontrol ediyordu. Kısa bir süre sonra Venedik İngiltere üzerinden Kuzey Avrupa'yla kendisi de ticaret yapmaya başladı.

Venedik, ticareti, tek tek tüccar aileleri ile Venedik devleti arasında kurulan teşebbüs ortaklıkları yoluyla örgütlüyordu. "Teşebbüs ortaklıkları modern şirketin kalıcılığından yoksundu ve gayet sınırlı hedefleri vardı," diyor modern tarihçi Frederick Lane; "ancak bir yolculuk süresince ya da bir yük satılana kadar sürüyorlardı." Bu teşebbüs ortaklıklarını sadece birkaç aile yönetiyordu, örneğin Grimani ailesi o yıl elde edilen kârın yüzde 20'sini, yani yaklaşık 40.000 dükayı alıyordu. Venedik'in başlıca imalatı bu denizaşırı yolculukları yapan gemilerdi.

Baharatlar ve diğer mallar özel bir tür kadırga ile taşınıyordu. Sadece açık denizlerde yelken açan bu kadırgalar, karaya yakın yerlerde iki yüz kürekçiyle hareket ettiriliyordu. Askeri kadırgalardan daha uzun ve daha geniş olan bu gemiler *muda* adı verilen konvoylar halinde seyahat ediyorlardı. Kadırgaların sahibi olan şehir bunları Grimaniler gibi ailelere kiralıyor, onlar da daha küçük çapta baharat tüccarlarına bu devasa gemilerde yer satıyorlardı. Kadırga konvoyları bazen Venedik'ten denize açılıp Akdeniz'in güney kıyılarından mal yüklüyorlardı ama bu dev kadırgaların maliyetleri ve yapıları, onları Boğazlar'dan Karadeniz'e kadar uzanan daha uzun yolculuklarda kullanmayı daha kârlı hale getiriyordu. Konvoy Karadeniz'in doğu kıyılarında buraya Hindistan ve Seylan'dan kara yoluyla getirilmiş baharatlar yüklüyordu. Daha sonra küçük bir filo halinde dönüş yolculuğuna başlayan gemiler iştah kabartan bir hedef oluyordu. On dördüncü yüzyılda, Türk gücünün büyümesinden önce, geri dönen gemilerin karşılaştığı başlıca tehlike korsanlardı. Daha sonraki yıllarda değerli yüklerle dolu gemilerin kendilerini Türk saldırganlara karşı da kollaması gerekti. Yani Shakespeare'in oyunu gerçek bir tehdide dayalıydı.

Bir gemi denizde saldırılardan kurtulmayı başarırsa Adriyatik'e yelken açıyor, Venedik lagününün kıyısındaki sığlıklardan geçerek şehre giriyordu. Lagünün suları ve sığlıklar Venedik'in yabancı işgaline karşı sahip olabileceği en etkili surlar işlevini görüyorlardı çünkü şehre gemilerle giriş onlar sayesinde sıkı sıkıya kontrol edilebiliyordu. San Marco Meydanı'ndaki Katedral şehre dönen bir gemi için dümen kırma noktası işlevi görüyordu. Konvoy yaklaşırken gümrük müdürlüğüne bağlı tekneler konvoyu karşılıyor, gümrük memurları gemiye çıkıyorlardı. Bu ticaret kadırgalarının büyüklüğü Venedik'in başlıca su yolu olan Büyük Kanal'ın içerilerine girmelerini güçleştiriyordu. Yük daha küçük gemilere boşaltılıyor, onlar da Büyük Kanal ve kollarının üzerindeki bütün iskelelere gidebiliyorlardı.

Gemiler limana sağ salim döner dönmez memurlar üzerlerine üşüşüyor ve gemideki mallar sayılıp vergilendiriliyordu. Gözetim, Venedik limanının hayat kaynağıydı, şehrin fiziksel biçimi de birçok açıdan gözetimi mümkün kılıyordu. Lagünün dar giriş boğazları, gümrük bürosunun bulunduğu burun, Büyük Kanal'ın geniş ağzı hükümetin yasalarla olduğu kadar gözle de gözetim yapmasını mümkün kılıyordu. Hükümet baharat taşıyan gemilerin yükünü yeniden denetliyor ve vergilendiriyor, ondan sonra da

gemiler Akdeniz'e açılıyorlardı, Büyük gemiler Cebelitarık Boğazı'ndan çıkıp Portekiz'e, Fransa'ya, İngiltere'ye ve kuzey ülkelerine gidiyorlardı.

Bu sistemde aracılar büyük San Marco Meydanı'nın bir mil kadar yukarısından Büyük Kanal'ın iki yakasını birbirine bağlayan Rialto Köprüsü etrafında kümelenmiş olan tüccarlar, maliyeciler ve bankacılardı. Shakespeare'in Shylock'u burada çalışıyordu: "Banker... Rialto'daki bir kilisenin portikosu altındaki bir sıranın arkasında oturuyor, kocaman defterini önüne açıyordu. Para ödeyen kişi bankere sözlü olarak paranın belli bir kişinin hesabına aktarılması talimatını veriyordu," Bankerin fonları altın ve gümüş akçelerle dolu çuvallardı. Tüccarlar yabancı bir dilde basılmış bir kâğıt parçasının değerini son derece şaibeli bulan yerlerden geldikleri için yazılı senetler ya da matbu para daha az kullanılıyordu. Rialto etrafındaki binalar bankerin altın ve mücevherlerini sakladığı hazine odalarıyla doluydu. Bekleneceği üzre Rialto aynı zamanda her gün söylenti ve dedikoduyla da doluyordu çünkü aracılar uzaklardaki denizlerde neler olup bittiği konusunda pek bir bilgiye sahip olmadan ticaret yapmak zorundaydılar.

"Sözü senettir": Daha sonraları işletmeciliğin Londra'daki gelişimi sırasında da görüldüğü gibi Rialto Köprüsü etrafında kümelenen simsarlar gayri resmi, sözlü anlaşmalara bağlıydılar. Sözlü güven vergi ya da kayıt dışı tutulan sermaye kullanımına bağlıydı, simsarlar bu sermayeyi devletin gözlerinden uzak tutmak istiyorlardı. Bunu da mümkün olduğunca az şeyi kâğıda dökerek yapıyorlar, böylece gemilerin şehre giriş çıkışını kontrol eden katı yönetmeliklerle de oynayabiliyorlardı. Demek ki yasadışı bir iş söz konusuydu ama bu onursuz bir şey olarak görülmüyordu. "Sözü senettir" düsturu, Rialto Köprüsü etrafında oynanan küçük ritüeller içinde, karşılık birer kahve içme ritüelleri içinde gelişti. Köprüde ayrıca sermayeleri dürüstlük ve sessizlikten ibaret olan profesyonel şahitler de bulunuyordu. Dük Antonio'ya iyilik etmeye hazır olduğu halde Antonio'nun Shylock' la sorunu "ona söz vermiş" olmasıydı.

Baharat ticaretinin tarihsel serüveni Venedikliler Getto'yu yaratmaya başladıkları dönemde ortaya çıkan yeni güç odaklarını da gösterir. 1501'de Venedikliler Portekizliler'in Afrika'nın güney ucundan dolanarak Hindistan'a doğru yelken açtıklarını öğrendiler. Bu güzergâh baharatların Kuzey ve Batı Avrupa'ya dağıtıldığı nokta olarak Venedik'i devreden çıkartacaktı. O dönemin Venedik sakinlerinden Girolamo Priuli'nin sözleriyle, bu "özgürlüğümüzü kaybetmek hariç, Venedik Cumhuriyeti'nin

alabileceği en kötü haberdi". Doğu ile Batı arasındaki bu daha uzun ama daha emniyetli yol, Venediklilerin Türkler tarafından kendi denizlerinde, yani Adriyatik'te kuşatabileceklerinin farkına vardıkları dönemde ortaya çıkmıştı. Felaketlerle dolu bir on yıl böyle başlıyordu.

On beşinci yüzyıl boyunca Venedikliler uluslararası ticaretin getirdiği belirsizliklere karşı kendilerini Kuzey İtalya'da bir kara imparatorluğu kurarak korumaya çalışmışlardı. Geleneksel olarak Venedik lagünü üzerindeki Mestre kasabası onların karayla, *terra firma*'yla başlıca bağlantı noktalarıydı. Venedikliler Verona, Vicenza ve Padua gibi küçük şehirleri ele geçirmişlerdi. Şimdi ise 1509 baharında bunların hepsini birkaç hafta içinde kaybedeceklerdi. Fransızlar ve diğer kuvvetler onlara karşı harekete geçip 14 Mayıs 1509'da, Lodi yakınlarındaki Agnadello'da Venediklileri bozguna uğrattılar. Üç hafta sonra Venedikliler lagünün *terra firma*sının beş kilometre uzağından gelen yabancı orduların seslerini duyuyorlardı. Denizde kafirler tarafından kuşatılmanın, ada-şehirlerine kapanmanın, bütün bu darbelerin sonucu modern tarihçi Alberto Tenenti'nin sözleriyle, "kendi enerjilerini değerlendirme konusunda ani bir denge kaybı yaşayan ve buna bağlı olarak da öznel zaman ve mekan hissi düzensizleşen" bir şehrin ortaya çıkması oldu.

İşte bu noktada Yahudiler Venedik'e kaçmaya başladılar. 1509'daki Cambrai Birliği savaşları sonucunda yaklaşık beş yüz Yahudi Padua ve Mestre'den Venedik'e kaçtı. Mıknatıs şehir onlara emniyet sunuyordu anlaşılan. Yahudiler Kuzey İtalya'ya 1300 yılından sonra Almanya'dan gelmişlerdi. Almanya'daki ağır katliamlar yüzünden dalga dalga mülteci Padua ve Verona'ya, az bir kısmı da Venedik'e gelmişti. Aşkenazi Yahudileri 1090 yılından beri Venedik'te yaşıyorlardı. 1492 yılında Sefarat Yahudileri'nin İspanya'dan sürülmeleriyle şehirdeki Yahudi sayısı arttı. Bu Ortaçağ Yahudileri'nin çoğu yoksuldu: Seyyar satıcılık yapıyor, çoğu elden düşme mallar alıp satıyorlardı. Onlara açık tek doğru dürüst meslek tıptı. Felaket öncesinde bu Yahudiler'den çok az bir kısmı tefecilik yapıyordu, şehirde bankacılık çoğunlukla Venedikliler ve Hristiyan yabancılar tarafından yapılıyordu. Ama Agnadello felaketinden sonra Venedik'e kaçan Yahudiler'in kayda değer bir bölümü tefecilik yoluyla zenginleşmişti ve elmaslarım, altın ve gümüşlerini kendileriyle birlikte getirmişlerdi. Ayrıca, küçük ama saygın bir grup Yahudi doktor da kaçmıştı. Bu yüksek statülü Yahudi tefeciler ve doktorlar yüksek görünürlükte göçmenler haline geldiler

çünkü hayatları Venedik cemaati içindeki Hristiyanlar'la daha çok kesişiyordu.

2. GETTO’NUN DUVARLARI

Çürümüş bedenler

Agnadello felaketi ile Venedik'te ilk Yahudi Gettosu'nun yapılışı arasında geçen yedi yıl içinde Yahudiler'in mevcudiyetinin artmasına karşı duyulan nefret, sanki şehrin dünyada uğradığı bozgunlar ahlaki çürümüşlükten kaynaklanıyormuş gibi Venedik’in kendisini ahlaki reforma tabi tutma kampanyalarıyla birleşti. Yahudiler'e karşı saldırıların başını çekenlerden biri Padualı Rahip Lovato’ydu. 1511’de çektiği nutuklardaki enerji Venediklileri Campo San Paolo yakınlarında yaşayan Yahudiler'in evlerini yıkmaya kışkırttı. Lovato bundan iki yıl önce de tefecilerin bütün parasına el koyup "onlara yaşayacak hiçbir şey bırakmama"yı savunmuştu, Tarihçi Felix Gilbert'a göre o sıralarda "Venedik'in gücündeki gerilemenin tayin edici nedeninin ahlak bozukluğu olduğu görüşü tek tek yurttaşlar arasında ifade edilmekle kalmıyordu, resmen savunulan ve kabul edilen tezdi de."

Şehvanilik Venedik'in Avrupa'daki imgesinde ve Venediklilerin kendilerine dair düşüncelerinde canalıcı bir unsurdu. Büyük Kanal boyunca sıralanan büyük sarayların cepheleri çok süslüydü, ışık onların renklerini hafif hafif dalganan suya yansıtırdı. Binaların cepheleri farklı farklı olmasına rağmen boyların az çok aynı olması, süslü renklerle dolu kesintisiz bir sokak duvarı oluşturmalarını sağlıyordu. Kanalın kendisi Rönesans döneminde daha sonraları mecbur tutulduğu gibi siyahla değil canlı kırmızı, sarı ve mavi renklerle boyanan, üzerlerine sırma ve simle dokunmuş bayrak ve armalar asılan gondollarla doluydu.

Bedensel haz üzerindeki Hristiyan yasakları Venedik'in bolluk günlerinde gevşemişti. Karşı cinsin elbiselerini giymenin yaygınlaştığı bir eşcinsel altkültürü gelişmişti. Gondollarda üzerlerine kadın mücevherlerinden başka bir şey giymemiş genç adamlar geziyordu. Baharat ticareti de şehvani şehir imgesine katkıda bulunuyordu, çünkü safran ve zerdeçal gibi baharatların kart, bayat ya da çürümüş yiyecekleri canlandıran çeşniler olmanın yanı sıra insan bedeni için de afrodizyak işlevi gördüğü düşünülüyordu. En önemlisi de limanda fahişelik yaygınlaşmıştı.

Fahişeler yeni ve korkunç bir hastalığı, İtalya'da 1494'te görülen frengiyi yaydılar. Frengi neredeyse ortaya çıktığı andan itibaren erkek ve kadın çok sayıda insanı yok etti. Belli bir adı, teşhisi ya da tedavisi yoktu — frenginin cinsel yollardan bulaştığı anlaşılmıştı ama aktarımın fizyolojisi gizemini koruyordu. Tarihçi Anna Foa'nın işaret ettiği gibi, 1530'lara gelindiğinde Avrupalılar Eski Dünya'da frenginin ortaya çıkmasının Yeni Dünya'nın fethiyle bir alakası olduğuna karar vermişlerdi ve Kolomb'un yolculuklarını tarihsel bir mihenktaşı olarak kullanarak hastalığın kökenini Amerikalı yerlilere yıkıyorlardı. Ama bir kuşak önce daha yaygın olan açıklama frengiyi Avrupa'ya canalıcı önem taşıyan 1494 yılında İspanya'dan atılan Yahudiler'in yaydığı şeklindeydi.

Yahudiler'in bedenlerinin dini ibadetleri yüzünden sayısız hastalık barındırdığına inanılıyordu. Sigismondo de'Contida Foligno frengiyi Yahudiler'in cüzzama yakınlığı üzerinden Yahudiliğe bağlıyor, 1512'den önce bir tarihte şu açıklamayı yapıyordu: "Bir kere Yahudiler domuz eti yemedikleri için cüzzama diğer halklardan daha çok maruz kalırlar"; İkincisi, "Kutsal Kitap... cüzzamın daha da iğrenç bir kendine hâkim olamama halini gösteren bir işaret olduğunu açıklar: Gerçekten de, kendini cinsel organlarda göstermeye başlar"; o halde "bu hastalık [frengi]... *Marrani*'den", yani İspanya'dan sürülen Yahudiler'den "kaynaklanır". Bu tür açıklamalarda frengiyle cüzzamın birbirine karıştırılmasının bu ilk kurbanlar kuşağı için bizim göremediğimiz bir anlamı vardı. Cüzzamın bir kişinin bir cüzzamlının yaralarına dokunmasıyla bulaştığı düşünüldüğü için frengi de sadece bir fahişeyle yatmakla kapılan bir şey olamazdı: Bir Yahudi'nin bedenine dokunarak da frengi kapabilirdiniz.

13 Mart 1512de Venedik Senatosu Giovanni Sanuto'nun emriyle, "yakışıksız ve aşırı harcama"yı önleyerek "Tanrı'mızın gazabını yatıştırma"yı amaçlayan bir karar çıkardı. Karar, ahlak reformunu yeni bir beden disiplininin terimleriyle tanımlıyordu, 1512 yılında çıkarılan karar aleni tensellik teşhirine son vermeyi amaçlıyordu: Hem erkekler hem kadınlar için mücevher takmak kurallara bağlandı; "şeffaf malzemeler yasaklandı, [kadınlar tarafından] dantel kullanılamayacaktı. Erkekler fiziksel cazibeyi artıracak elbiseler giymekten men edildi. Gömlekler bedenin üst kısmının tamamını örtecek ve yakalar sıkı sıkıya kapalı olacaktı."

Venedikliler'in tenselliğe karşı yasalar çıkarmasından on beş yıl önce keşiş Girolamo Savonarola da Floransa'da, bu şehrin 1494 yılında yabancı

bir güce yenilmesinden sonra "gösteriş"e karşı benzer bir kampanya başlatmıştı. Floransa’da daha sonraları Venedik'te olduğu gibi "yaşanan utanç verici bozgun ve talihin açıklanamaz biçimde ters dönüşü kaçınılmaz olarak Tanrı'nın memnuniyetsizliğinin işaretleri olarak görülüyordu". Sanuto gibi Savonarola da şehrin talihini düzeltmek için cinsel davranışlara katı kurallar konması ve mücevherlerden, kokulardan ve ipekli elbiselerden vazgeçilmesi çağrısında bulunmuştu. Gelgelelim, Savonarola'nın şehvetli bedene yönelik saldırısının amacı eski Floransa Cumhuriyeti'nin sağlam olduğu söylenen erdemlerine dönmekti; Venedikliler in şehvetli bedene gösterdikleri tiksinti ise aynı çerçeveye oturtulamazdı. Venedik talihi ve zenginliği hazla çok iç içe geçmiş bir şehirdi. Üstelik Venedik'teki hasta bedenlerin çoğu bir Hristiyan cemaati içinde hiçbir yeri olamayacak zındıklar ve kâfirlere aitti.

Venedikliier'in Yahudiler'e yönelik saldırıları, bedensel şehvete duyulan bu tiksintiyle iç içe geçmişti. Frengi saldırının odak noktalarından biriydi ama Yahudiler'in para kazanma biçimleri de tartışma ve kararların odak noktalarından biriydi. Yahudiler tefecilik yoluyla para kazanıyorlardı, tefeciliğin de bedensel illetle dolaysız bir bağlantısı vardı.

Venedik'te on ikinci yüzyıldan itibaren uygulandığı şekliyle tefecilik yüzde 15 ila 20 oranları arasında değişen faizlerle borç para vermekten ibaretti ki bu rakamlar genelde Ortaçağ Parisi'ndeki oranlardan daha azdı. Tefecilikle daha düşük ve de değişebilen bir faiz oranına sahip olan saygıdeğer borç verme arasında bir karşıtlık kuruluyordu. Ayrıca, saygıdeğer borç verme işleminde alacaklı borçlunun yıkımına yol açması durumunda faizi tahsil etmeyebiliyordu. Bunun yerine, modern iflaslarda olduğu gibi, alacakların tahsil edilememesi alacaklı-borçlu ilişkisinin ileride tekrar müzakere edilmesi anlamına geliyordu.

Ortaçağ Hristiyanları tefeciliği bir "zaman hırsızlığı" olarak görüyorlardı. Tefeciliğe daha da eskilerden gelen bir suçlama daha yapılıyordu. Aristoteles, *Politika'* da tefeciliği, para adeta bir hayvan gibi üreyebilirmişçesine "bizzat paradan elde edilen bir kazanç" olarak görüp mahkum ediyordu. Sosyolog Benjamin Nelson'a göre "on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda" tefeciliğin tanımı "genelevdeki orospuyla analoji yapılarak biçimleniyordu". Shakespeare'in çağdaşlarından biri *The Seven Deadly Sins of London* (Londra'nın Yedi Ölümcül Günahı) adlı oyununda "tefeci paranın orospuluğuyla geçinir, kendi keselerinin pezevengidir," diyordu. Borç para veren Yahudiler'in hepsinin tefecilik yaptıkları, bu

yüzden de orospulara benzedikleri düşünülüyordu. Yahudiler'i eleştiren bir başka Hristiyan tefecinin "parasını gayri tabii bir doğurma eylemine yatırdığı"nı yazıyordu. Üstelik Yahudiler arasındaki tefecilik günahı, günah çıkarma yoluyla temizlenemiyordu. Venedik'te bu ekonomik klişe artık Venedikliler'in bedenini arıtmak ve böylece şehir-devletin talihini tersine çevirmek için harcanan resmi çabayla yan yana geliyordu.

Venedik'teki göçmen doktorlar, şehirdeki Hristiyanlar'ı daha da dolaysız olarak tahrik ediyorlardı. Dokunma Hristiyan kültüründe derin bir yeri olan bir bedensel deneyimdir. Tarihçi Sander Gilman şöyle der: "Adem'e dokunan Havva'dan... Batşeba'nın baştan çıkartılmasına ya da İsa'nın Magdalalı Meryem'i arıtan dokunuşuna kadar dokunma imgesi İncil'deki bütün cinsellik temsillerine damgasını vurmuştur." Aziz Tommaso'ya göre dokunma duyusu bedenin bütün duyularının en aşağı düzeyde olanıydı. Yahudiler halkın kafasında frenginin yayılmasıyla özdeşleştirildiğinden Yahudi'nin dokunuşu fiziksel, cinsel bir enfeksiyon gibi görünse de hastalığı tedavi etmesi için yine Yahudi doktorlar çağrılıyordu. Halkın kafasında doktorun ırkı hastalığın kendisinin bulaşmasından ayrılmaz hale geldi. 1520'de Paracelsus "[frengilileri] arındıran, onlara merhem süren, onları yıkayan ve her türlü dinsizce kandırmacaya başvuran" bu Yahudiler'e ateş püskürüyordu. Yahudiler kirlilikleriyle yine cüzzamlının dokunuşuyla özdeşleştiriliyorlardı: "Yahudiler [cüzzama] diğer bütün halklardan daha çok yakalanırlar... çünkü ne üstlerinde çamaşır ne de evlerinde banyo vardır. Bu insanlar temizliği ve nezih bir hayatın gereklerini o kadar umursamazlar ki yasa koyucuları onları ellerini yıkamaya zorlamak için bile bir yasa yapmaya mecbur kalmışlardır." Bir Yahudi doktor, sürekli cinsel hastalıklara maruz kalan bir adam, söylenmediği takdirde ellerini bile yıkamayan bir doktor tarafından tedavi edilmenin böyle riskleri vardı işte.

Dini önyargıların incelenmesi bir rasyonalite analizi değildir. Antropolog Mary Douglas, saflık arzusunun bir toplumun korkularını ifade ettiğini yazar; özellikle bir grubun kendine karşı duyduğu tiksinti saf olmayışı, kirliliği temsil eden bir gruba yönelebilir, der. Agnadello'dan sonra Venedik'te böyle bir yönelim yaşanmıştı. Venedikliler kendi şehvetlerinin tehdidi altında olduklarına inanıyorlardı ve kendilerinden duydukları tiksintiyi Yahudiler'e aktarmışlardı.

Bu aktarımın —Rönesans Venedik'inin sınıfları tanımladığı biçimiyle— sınıfsal bir karakteri de vardı. Şehir üç gruba ayrılmıştı: aristokratlar (*nobili*), zengin burjuvalar/kentsoylular *(cittadini)* ve sıradan insanlar

(*populari*). Şehvaniliğe karşı savaş, nüfusun yüzde 5'ini oluşturan *nobili*'yi ve 1500'de toplam 120.000 kişi olan nüfusun bir diğer yüzde 5'ini oluşturan *cittadini*'nin çocuklarından bazılarını hedef alıyordu. Lükse duyulan hınçla aristokrasiye duyulan hınç birbirinden ayrılamazdı: Aylak zenginlerin ahlaksızlığı çalışkan şehre Tanrı'nın gazabını çekmişti. O tarihte Venedik'te Yahudiler'in sayısı en fazla 1500 ila 2000 arasındaydı. Yani bu arındırma gayreti en tepedeki küçük insan grupları ile en alttaki muğlak, küçük bir unsur üzerinde odaklanmıştı. Yahudi tefeciler ve doktorlar ekonomik ve pratik açıdan önemli olsalar da kültürel açıdan Hristiyan *populani* kitlesinin altında yer alıyorlardı. Bu tür temizlik kampanyalarında sık sık olduğu gibi azınlıklar simgesel olarak gerçek sayılarından daha kalabalık ve daha göze batar bir hal almışlardı.

Bu simgesel görünürlük 6 Nisan 1515'te, Paskalya'dan önceki cuma günü bir patlamaya neden oldu. Büyük Perhiz dönemi genelde Yahudiler'in gözden ırak oldukları bir zamandı. Ama Venedikliler'in askeri yenilgileri yüzünden iki kat yaslı bir hal alan bu cuma, kentin küçük azınlığına mensup birkaç Yahudi dışarı çıkmaya cüret etmişlerdi. Bir Venedikli şöyle diyordu: "Dünden beri her yerdeler, bu da korkunç bir şey; kimse de bir şey demiyor, çünkü savaş yüzünden [Yahudilere] ihtiyaç duyuluyor, onlar da akıllarına eseni yapıyorlar." Yeni askeri seferin masraflarını karşılamak için Yahudiler'in mallarını kamulaştırma, hatta Yahudiler'i şehirden sürme çağrıları yapıldı ama Yahudiler'i kovmak olacak iş değildi. Kentin ekonomik çıkarları buna izin vermiyordu. Önde gelen yurttaşlardan birinin sözleriyle "Yahudiler bir şehir, özellikle de bu şehir için bankacılardan bile daha fazla gereklidir". Yoksul Yahudiler, mesela elden düşme mallar alıp satan Yahudiler bile şehre gerekliydi. (1515'te hükümet bu tür dokuz Yahudi dükkanına resmi ruhsat vermişti.) Bütün Yahudiler yüksek vergiler ödüyorlardı.

Bu pratik gerekliliği göz önünde bulunduran Venedik, bu kirli ama gerekli Yahudi bedenleriyle uğraşmak için mekansal bir çözüm aradı. Tarihçi Brian Pullan'ın sözleriyle "Yahudi cemaatini sürgün etmeyi olmasa da tecrit etmeyi" tercih etti. Halkın temizliği azınlığın tecrit edilmesiyle garanti altına alınmış olacaktı. Böylece modern kent toplumunun büyük temalarından biri ilk kez ortaya çıkmış oluyordu. "Şehir" insanları birbirine bağlayamayacak kadar büyük ve çeşitli bir hukuki, iktisadi ve toplumsal birime karşılık gelecekti. Duygusal bakımdan yoğun "cemaatler" şehrin bölümlere ayrılmasını gerektirecekti. Venedikliler bu bölücü cemaat

arzusunu su üzerine kurulu coğrafyalarından yararlanarak gerçekleştirmeye çalıştılar.

Kent prezervatifi

Yahudiler Venedikliler'in koruyucu mekanlara kapadıkları ilk yabancılar grubu değillerdi. Yunanlılar, Türkler ve diğer etnik gruplar da tecrit edilmişlerdi. Daha önce tecrit edilen yabancıların belki de en az ihtilaf yaratanı Almanlardı, ne de olsa onlar da Hristiyandı. Almanya ile Venedik arasındaki bağı İngiltere'de yaşayan Shakespeare bile görmüştür ve *Venedik Taciri*'nin bir noktasında Shylock'ı şöyle feryat ettirir: "Frankfurt'ta bana iki bin dükaya mal olan elmasım kaybolmuş."

Shakespeare'in dönemine gelindiğinde Almanlar'la yaptıkları ticaret Venedik için çok önemli hale gelmişti. Almanlar Venedik'e bir şeyler satmak için olduğu kadar bir şeyler almak için de geliyorlardı. 1314 yılında Venedikliler Almanlar'ın vergilerini ödediklerinden emin olmak için hepsini bir binada toplamaya karar vermişlerdi. Almanlar burada kendilerini ve mallarını kaydettireceklerdi ve yine burada hem oturmaları hem de çalışmaları bekleniyordu. Bu bina *Fondaco dei Tedeschi'ydı* —"Almanlar'ın Fabrikası." İlk Fondaco dei Tedeschi, bütün sakinlerinin Alman olması dışında, bildik türden, kocaman bir Ortaçağ eviydi. Bir bina olarak sonraki, daha baskıcı mekansal tecrit biçimlerine model oluşturuyordu.

Fondaco ilk halinde şehre yerleşmiş Almanlar'ın yanı sıra seçkin yabancıların da ağırlandığı bir merkez hizmeti görüyordu. Ama teoride karanlık bastıktan sonra kimsenin buradan ayrılmaması gerekiyordu. Aslında gece saatleri Almanlar için günün en meşgul zamanıydı; gümrük ödememek için karanlıktan yararlanıp kaçakçılık yapıyorlardı. 1479'da bunun farkına varan hükümet burayı tam bir tecrit merkezi haline getirecek adımlar attı. Karanlık çöktüğünde Fondaco'nun pencerelerinin kapatılması ve kapılarının —dışarıdan— kilitlenmesi zorunluluğu getirildi.

Bina içeriden de baskıcı bir mekan haline gelmişti. Almanlar sürekli Venediklilerin şüpheci gözleri altındaydılar. Tarihçi Hugh Honour şöyle der: "Onlar için her şey ayarlanmıştı. Bütün uşaklar ve daha yüksek kademedeki memurlar Devlet tarafından atanmıştı. Tüccarların sadece Venedik doğumlularla ve sadece kendilerine tahsis edilen ve her anlaşmadan belli bir yüzde alan simsarlar yoluyla iş yapmalarına izin veriliyordu." Bugün Venedik'te bulunan Alman Fondaco'su ise 1505'te inşa edildi. Bu muazzam bina Almanlar'ın zenginliğine tanıklık ediyordu ama formu eski

Fondaco'nun kullanımım biçimlemiş olan toplama ve tecrit ilkelerinin daha inceltilmiş bir halinden ibaretti. Bugün Venedik'e postane hizmeti veren yeni Fondaco dei Tedeschi, merkezi bir avlu etrafına inşa edilmiş enli, tekdüze görünüşlü bir binadır. Her katta bu avlunun etrafını dolaşan koridorlar Venedikliler tarafından denetleniyor, Venedikliler böylece kuzeyli "konukları"nı gece gündüz gözetleyebiliyorlardı.

Bu Almanlar şüphesiz Hristiyan'dılar. Onları gözetleme işi sırf iktisadi bir mesele olarak başlamıştı. Gelgelelim Cambrai Birliği savaşlarında yaşanan bozgundan sonra sıkı Katolik olan Venedikliler o sıralarda Almanya'da ve kuzeydeki diğer ülkelerde gerçekleşmekte olan büyük Reform dalgasının farkına ilk defa vardılar. Böylece şehrin Alman tüccarlar üzerindeki kontrolü sırf ticari bir temeli aşıp kültürel bir temel de edinmeye başladı. Bu noktada devreye beden imgeleri girdi. Otoriteler, papazları olmayan, tembellik ve lükse düşkünlük gibi günahlara yol açan benmerkezci bir sapkınlık olarak gördükleri Reform'un "bulaşması"nı önlemeye çalışıyorlardı. Katolik tahayyülünde Reform'dan geçmiş Alman Yahudi'ye yaklaşıyordu. 1531 yılına kadar birkaç Alman, çoğunlukla da en varlıklıları, paralarının gücüyle Fondaco dei Tedeschi'nin dışında yaşama imkanı bulabilmişlerdi. 1531'de şehir bütün Almanlar'a Fondaco'da birlikte yaşama emri verdi ve nöbetçilerin yanı sıra aralarına ajanlar da yerleştirerek dini sapkınlık işaretleri bulmaya çalıştı.

Bu yabancılar böyle tecrit edilip bir araya toplanınca aralarında bir bağ hissetmeye başladılar. Binadaki Protestanlar ile Katolikler aralarında keskin ayrımlar olmasına rağmen İtalyanlar'la ilişkilerinde hep birlikte, birbirlerini kollayarak hareket ediyorlardı. Baskı mekanı cemaat hislerinin ayrılmaz bir parçası oldu. Yahudiler'i bekleyen gelecek de buydu.

1515'te Venedikliler Ghetto Nuovo'yu Yahudiler'i tecrit edecekleri bir yer olarak kullanma imkanını araştırmaya başladılar. *Ghetto* aslında İtalyanca'da "dökümhane" demekti, doldurmak, (bir sıvıyı) dökmek anlamındaki *gettare* fiilinden geliyordu. Şehrin tören merkezlerinden epey uzakta olan Ghetto Vecchio ve Ghetto Nuovo, eskiden beri Venedik'in su merkezleri hizmetini görüyorlardı. Bu semtlerdeki imalat işlevleri 1500 yılına gelindiğinde Tophane'ye kaymıştı. Ghetto Nuovo her tarafı suyla çevrili paralelkenar şeklinde bir toprak parçasıydı; binalar bu arazinin kenarlarında bir duvar oluştururken ortada açık bir alan bırakıyorlardı. Burayı kent dokusunun geri kalanına bağlayan sadece iki köprü vardı. Bu köprüler kapatıldığında Ghetto Nuovo dış dünyaya kapatılabilirdi.

Ghetto Nuovo'nun dönüştürüldüğü sıralarda, şehrin "sokakları, meydanları ve avluları, şimdilerde olduğu gibi dikdörtgen, volkanik trakit taşından bloklarla döşenmemişti. Birçok sokak ve avlunun hiçbir sert yüzeyi yoktu... Genellikle sadece belli binalar arasındaki meydanların bazı kısımları döşenmişti." Yahudiler'in Ghetto Nuovo'ya kapatılmasından önceki yüzyılda şehir yönetimi kanalların yanlarına dik banketler yaptırmaya başlamıştı. Bu banketler suyun hızlı akmasını kolaylaştırıyor ve böylece kanallarda çökelti birikmesini önlüyordu. Bunlar ayrıca kanallar boyunca *fondamente* adı verilen, su-ve-kara formunda yollar yapmayı da mümkün kılmışlardı. Venedik'in Cannaregio bölgesi böyle bir düzene sokulmuştu, Ghetto Nuovo ile Ghetto Vecchio da bu bölgenin yakınındaydı. İmalat işlerine ayrılmış olan ve nüfusu az olan iki getto bu yenilenmeden pay almadılar; ikisi de fiziksel ve ekonomik anlamda şehrin içindeki adalar konumundaydılar. Bu iç adaları anakaralara bağlayan az sayıda köprü Venedik'e özgü eski bir kent formu olan *sottoportegho* formundaydılar. *Sottoportegho* bir binanın altındaki alçak ve nemli bir geçitti; bu geçitler yukarıdaki binaları ayakta tutan temel taşlarıyla aynı düzeydeydi. *Sottoporti*'nin sonunda kilitli kapılar bulunurdu. Üzerlerinde sırf mücevherleri bulunduğu halde Büyük Kanal üzerinde Ca D'Oro'nun yanından hızla geçen zengin oğlanlardan çok, çok uzak bir manzaraydı bu.

Ghetto Nuovo'dan yararlanma önerisi 1515 yılında Zacaria Dolfin'den geldi. Yahudiler'i tecrit etmek için onun geliştirdiği plan, hepsini bir şatoya benzeyen Ghetto Nuovo'ya göndermek ve çekmeköprüler yaparak gettonun etrafına bir sur çekmek(ti). Sadece tek bir kapıları olmalıdır, bu sayede etrafları kuşatılmış ve orada kalmış olurlar; güvenliklerini sağlamak için de, parasını onların karşılaması kaydıyla, Onlar Konseyinin iki gemisi geceleri orada durur.

Bu öneri ile Fondaco dei Tedeschi'deki tecrit anlayışı arasında kilit önemde bir fark vardır: Yahudi gettosunda *içeriden* gözetim olmayacaktı. Dış gözetim de gettoyu geceleri dışarıdan izleyecek gemilerden yapılacaktı. İçeriye hapsedilen Yahudiler kendi hallerine terk edileceklerdi.

Dolfin'in önerisi 1516'dan başlayarak uygulamaya kondu. Şehrin her semtinden, özellikle de Yahudiler'in 1090'dan beri toplandıkları Giudecca'dan Yahudiler Ghetto Nuovo'ya taşındı. Ama Yahudiler'in tümü buraya nakledilmedi. 1492'de Sefarat Yahudileri İspanya dan sürgün edildiklerinde aralarından bir grup gelip idam edilen suçluların gömüldüğü bir mezarlığın yanında küçük bir koloni oluşturmuştu. Onlar orada kaldılar.

Adriyatik kıyılarından ve Ortadoğu'dan Venedik'e gelip giden Levanten Yahudiler de şehrin bulundukları yerlerinde kaldılar. Getto hikayesinin önemli bir başka parçası da birçok Venedikli Yahudi'nin gettoda yaşamak yerine şehri terk etmeyi tercih etmiş olmasıydı.

1516 yılında gettoya ilk olarak çoğu Aşkenazi yaklaşık yedi yüz Yahudi gönderildi. Gettoda en başta sadece yirmi ev vardı. Bunların sahipleri de Hristiyan'dı, çünkü Venedik'teki Yahudilere arazi ya da bina sahibi olma hakkı verilmemişti, ancak yıllık kira sözleşmeleri yapabiliyorlardı. Daha fazla sayıda ev yenilendikçe kiralar tavana fırladı. Brian Pullan "Gettodaki daracık evlerin kirası Hristiyan şehrindeki benzer durumdaki evlerin kiralarından üç kat daha yüksekti" der. Binalara sürekli kat çıkılıyor, bazıları altı yedi katı bulan evler temelleri yeterince sağlam olmadığı için yanlara doğru eğiliyordu.

Çekmeköprüler sabahları açılıyor ve bazı Yahudiler şehre, çoğunlukla da sıradan kalabalığın arasına karıştıkları Rialto bölgesi çevresine gidiyorlardı. Gettoya da borç para almak, yiyecek satmak ya da iş yapmak amacıyla Hristiyanlar geliyordu. Akşam olduğunda bütün Yahudiler'in gettoda olmaları, Hristiyanlar'ın da dışarı çıkmaları gerekiyor, çekme köprüler havaya kaldırılıyordu. Ayrıca dışarıya bakan pencereler her akşam kapatılıyordu, bütün balkonları da yıkılmıştı. Böylece dışarıdaki kanallara bakan binalar bir şato duvarını andıran bir görüntü sunuyorlardı.

Yahudiler'in tecrit edilişinin ilk safhası buydu. İkinci safha Yahudi semtini eski su merkezi Ghetto Vecchio'yu da içine alacak şekilde genişletmeyi içeriyordu. Bu da 1541 yılında oldu. Bu tarihe gelene kadar Venedikliler'in mali durumları daha da kötüleşmişti; gümrük tarifeleri diğer şehirlerden daha yüksekti ve iş kaybediyorlardı. Venedik Cumhuriyetinin Uzakdoğu'ya giden bir başka yolun keşfedilmesinden beri o çok korkulan uzun alacakaranlığı başlamıştı. Venedikli yetkililer 1520'lerde gümrük duvarlarını indirmeye karar verdiler. Bunun sonuçlarından biri de çoğunlukla günümüzdeki Romanya ve Suriye topraklarından gelen Levanten Yahudiler'in şehirde daha uzun süre kalmaları oldu. Bu insanlar gezgin satıcılardan biraz daha iyi durumda, burjuva işadamlarından biraz daha kötü durumdaydılar. Ellerini uzatabildikleri her şeye atmaca gibi saldırıyorlardı. Sanuto, Venedikli hemşehrilerinin bu tür Yahudi tüccarlar karşısındaki tavrını çok iyi özetler: "Yurttaşlarımız Yahudiler'in bu şehirde dükkan tutup ticaret yapmalarını değil alım satım yaptıktan sonra geldikleri

yerlere dönmelerini istemişlerdi." Ama bu Yahudiler artık gitmek değil kalmak istiyorlardı ve bunun bedelini ödemeye de hazırdılar.

Onları barındırmak için Ghetto Vecchio bir Yahudi mekanına dönüştürüldü. Dış duvarları kapatıldı, balkonlar kaldırıldı. Birincinin tersine bu ikinci gettonun küçük bir açık meydanı ve birçok küçük sokağı vardı; hiçbir yeri döşenmemiş bu sefil çimenliğe kazıklar öyle dikkatsizce çakılmıştı ki Ghetto Vecchio'nun binaları inşa edildikleri anda gömülmeye başlamışlardı. Bir yüzyıl sonra 1633'te yeni bir getto alanı, Ghetto Nuovissimo açıldı. Evlerinin durumu biraz daha iyi olan bu daha küçük arazi de yine aynı kale-hendek tarzı surlarla çevrilme muamelesine tabi tutuldu. Üçüncü getto insanlarla dolduğunda, nüfus yoğunluğu bir bütün olarak Venedik'inkinin üç katı kadardı. Bu fiziksel koşullar yüzünden veba gettoda kendine iyi bir yuva buldu. Yahudiler kendi doktorlarına başvurarak korunmaya çalıştılar ama tıbbi bilgi toprağın ve binaların durumuyla, nüfusun gittikçe artan yoğunluğuyla savaşamazdı. Veba gettoyu vurduğu zaman gettonun kapıları gecenin yanı sıra gündüzün büyük bölümünde de kilitli tutulmaya başladı.

Yahudiler'i Venedik gettolarına yerleşmeye zorladıktan sonra davranışlarını değiştirmeye yönelik hiçbir girişimde bulunulmadı çünkü Yahudi'yi tekrar şehre kazanmak gibi bir arzu söz konusu değildi. Bu bakımdan Venedik gettosu kısa bir süre sonra Rönesans Roması'nda Papa IV, Paulus'un 1555’te yaptırmaya başladığı Roma gettosunda uygulanandan farklı bir tecrit anlayışına sahipti. Roma gettosu gerçekten de Yahudiler'in dönüştürüleceği bir mekan olarak tasarlanmıştı. IV. Paulus Hristiyan rahipler ev ev gezip Yahudiler'i İsa'nın kelamını dinlemeye zorlayarak onları sistematik olarak kendi dinlerine çekebilsinler diye bütün Yahudiler'i tek bir yere kapamayı önermişti. Roma gettosu bu açıdan tam bir başarısızlık oldu çünkü dört yüz getto sakini arasından yılda sadece yirmi civarında Yahudi din değiştirmeyi kabul etti.

Roma gettosunun Venedik'tekinden bir başka farkı da şehrin ortasında son derece görünür bir yer işgal etmesiydi. Gettonun duvarları daha önceleri Roma'nın önde gelen ticaret aileleri (ki bunlar da yerleşik Yahudi cemaatiyle ticaret yapıyorlardı) tarafından kontrol edilen bir ticaret bölgesini ortadan ikiye bölüyordu. Papa Yahudiler'e din değiştirtmek için Roma gettosuna alan açarken aynı zamanda bu eski Hristiyan tüccar sınıfının Roma üzerindeki mekansal etkisini de gevşetmeye çalışıyordu. O sıralarda Roma, Papalık'ın varlığına rağmen, tabii ki Venedik'ten daha

yalıtılmıştı; Roma'da çok daha az yabancı vardı ve Papalık Sarayı’na gelen yabancılar katipler, elçiler ve diğer diplomatlardı. Şaibeli yabancılarla dolu Venedik farklı türden bir uluslararası şehirdi.

Kendinden emin bir ahlakçı güç ahlaki "kirliliğe meydan okuyacak ve onu değiştirmeye çalışacaktır ki Papalık da böyle yapıyordu. O sıralarda Venedik'te olduğu gibi kendinden hiç mi hiç emin olmayan bir toplum ise *karşı koyma* gücünden yoksun oluşundan korkar. Öteki'yle fiziksel olarak iç içe geçtiğinde dayanamayacağından korkar. Bulaşma ve baştan çıkma birbirinden ayrılmaz. Agnadello'dan sonra gelen Venedikli ahlakçılar binlerce kişinin yaşadığı bir şehrin birkaç yüz kişiyle temas kurduğu için baştan çıkacağından korkmuşlardı. Ahlakçılar para keseleriyle dolaşan Yahudiler ile kanallarda çırılçıplak dolaşan oğlanlardan aynı anda bahsediyor, tefeciliği fahişelikle birlikte zikrediyorlardı. Dokunmanın ölümcül göründüğü Venedik dili AIDS'le ilgili, baştan çıkmayla bulaşmanın yine birbirinden ayrılmaz göründüğü modern retorikle aynı ahlakçı tona sahiptir. Yani getto bir tür kent prezervatifini temsil ediyordu.

Tefecilik hakkındaki söylem orospularla Yahudiler arasında irtibat kuruyordu. Gelgelelim Yahudiler'e dokunma korkusunun Yahudiler’in kendileri için ne anlama geldiği Venedik'teki bu iki horgörülen beden grubu arasındaki farklarda ortaya çıkıyordu.

Yahudiler ve *Cortigiane*'ler

31 Ekim 1501'de, Valentino Dükü Vatikan'da Papa VI. Alexander'ın da katıldığı meşhur bir seks partisi düzenledi:

Akşamleyin Valentino Dükü'nün Piskoposluk sarayındaki apartmanında, *cortigiane* denen elli *saygın* fahişenin de katıldığı bir akşam yemeği verildi. *Cortigiane*'ler yemekten sonra uşaklarla ve davetlilerle, önce üzerlerinde elbiseleriyle, sonra da çırılçıplak dans ettiler. Daha sonra mumları yakılmış şamdanlar masalardan indirilip yere kondu ve etraflarına kestaneler serpiştirildi. Fahişeler şamdanlar arasında çırılçıplak emekleyerek kestaneleri topladılar. İzleyiciler arasında Papa, Dük ve kızkardeşi Donna Lucrezia da vardı.

En sonunda en çok fahişeyle çiftleşen erkeklere hediye olarak ipek yelekler, ayakkabılar, şapkalar ve başka giysiler hediye edildi. Davetlilere göre bütün bunların genel salonda (yani kardinaller meclisinin toplantıları için kullanılan Sala Regia'da) yapılması gayet münasipti.

Böyle bir şehvet gösterisinde Papa'nın da bulunması modern okuru şaşırtabilir ama Papalık personelinin çoğu kutsal yemini etmemiş olan dünyevi bir camiaydı. Peki bu dünyada, bir *cortigiane* nin "saygın bir fahişe" olması ne anlama geliyordu?

"Cortigiane" sözcüğü 1400'lü yılların sonlarında "kurtiyer"in (saraylı) dişil formu olarak kullanılmaya başlandı. Saray halkını oluşturan soylulara, askerlere, idarecilere ve görevlilere, ezcümle *cortigaiani*'ye zevk hizmeti sunan bu kadınlara İtalyanca'da *cortigiane* deniyordu. Saray siyasi bir sahne, burada düzenlenen yemekler, elçilere verilen resepsiyonlar ve toplantılar ciddi olaylardı. *cortigiane,* erkeklere bu resmi dünyanın dışına çıkıp rahatlama imkanı veriyordu.

Herhangi türden bir fahişelik yapan kızlar bu işe on dört yaşlarında başlıyorlardı. Aretino bir genç kızın şöyle dediğini yazmıştı: "Fahişelik hakkında bilinmesi gereken her şeyi bir ayda öğrendim: Arzu uyandırmayı, erkeklere çekici görünmeyi, onları yönlendirmeyi ve âşık elde etmeyi. İçimden gülmek gelirken ağlamayı, ağlamak gelirken gülmeyi. Bekâretimi nasıl tekrar tekrar satacağımı öğrendim." *Cortigiane* olmak daha uzun sürüyordu. Bunun için üst sınıf müşterilerden bir şebeke kurmak, bu müşterileri eğlendirmek için şehirde ve sarayda dönen dedikoduları öğrenmek, onların hoşuna gidecek bir eve ve giysilere sahip olmak gerekiyordu.

Muhabbet sanatlarının bir avukatın eğitim görmesi gibi katı ritüeller halinde kurallara dökülüp kuşaktan kuşağa aktarıldığı Japonyadaki geyşa sisteminin tersine, *cortigiane* olmak isteyen Rönesans fahişesi kendi kendini yaratmak zorundaydı. Burada karşılaştığı sorun, Castiglione'nin bir erkeğe kozmopolit bir ortamda nasıl bir yol izleyeceğini gösteren *Saraylının Kitabı* gibi adabı muaşeret kitaplarına ihtiyaç duyan saraylı erkeklerin sorunlarına biraz benziyordu. *Cortigiane*'ye benzer bir eğitim verme iddiasında olan birçok açık saçık kitap vardı ama o gerçek eğitimini üst sınıf kadınlarını taklit etmek, onlar gibi giyinmek, konuşmak ve yazmak için gözlem yaparak alıyordu.

"Araya karışma"yı öğrenen *cortigiane* ilginç bir sorun yaratıyordu: Başarılı olması kılık değiştirip her yere gidebilmesi anlamına geliyordu. Mesele erdemli kadınların arasına karışabilmesinden çok, bir yandan onlar gibi görünüp konuşurken bir yandan da onların erkeklerine cinsel bir yoldaş hizmeti verebildiği için onların yerine geçebilecek olmasıydı. İşte bu nedenle *cortigiane* özel bir tehdit olarak görülüyordu, normal biri gibi

görünen şehvetli kadının yarattığı tehditti bu. Venedik hükümeti 1453 tarihli bir bildiride şöyle diyordu: "Fahişeler sokaklarda, kiliselerde, her yerde mücevherler takınıp güzel giysiler giyerek dolaşıyorlar ve kıyafetleri soylu hanımlarla kadın yurttaşlarımızınkilerden farksız olduğu için sadece yabancılar değil Venedik sakinleri bile iyiyi kötüden ayırmayı başaramayıp sık sık onları birbirine karıştırıyorlar..."

Shakespeare'in yaşadığı döneme gelindiğinde Venedik'te geçimlerini yüzyıllardır kente gelen denizci ve tüccarlar sayesinde kazanan bir fahişeler tabakası bulunuyordu. Hatta Rönesans döneminde Venedik'teki "seks sanayii"nde el değiştiren paranın hacmi gittikçe o kadar artmıştı ki bu sanayi "iyi ailelerden gelen soylu girişimciler için meşru bir kazanç kaynağı haline gelmişti." Venedik bir liman şehri olduğu için iktidarla cinsellik arasında Roma'dakinden farklı bir ilişki vardı. Ahlakçı bir Papa *cortigiane'*leri saraylardan hemen ve etkili bir biçimde uzaklaştırabilirdi. Venedik nüfusunun büyük bölümü sürekli gidiş geliş halinde olduğu ve yabancı erkekler meşru yataklarından uzaklaşmış olduğu için, liman nasıl kredi veren Yahudiler'i hoşgörmüşse, ekonomisinin bir parçası olarak fahişeleri de hoşgörüyordu. Ticaret sürekli olarak bol paralı bir müşteri kitlesi yaratıyordu; bütün genç fahişelerin önünde bir *cortigiane* olma olasılığı açıktı.

Bu olasılık karşısında şehir fahişelere de diğer yabancı bedenlere yaptığı muameleyi yaptı: Onları tecrit etti. Şehir ayrıca hem fahişelere hem de Yahudiler'e sarı giysiler ya da rozetler taşıtarak aralarında özel bir bağlantı kurmaya da çalıştı. Bu tür özel giysiler giymek bu iki grubu herkesten ayırmıyordu çünkü şehirdeki herkes konumlarına ya da mesleklerine işaret eden bir tür üniforma giyiyordu; ama bu renk giysileri sadece fahişeler ve Yahudiler giyiyordu. Venedik'te Yahudiler'den sarı bir rozet takmaları ilk kez 1397'de talep edildi; fahişeler ve kadın satıcılarının sarı eşarplar taşımaları ise 14l6'da şart koşuldu. Yahudi kadınları gettodan çok nadir olarak süs ya da takılarından birini takarak çıkarlardı, o yüzden hem sade giysileri hem de sarı bir şeyler giymiş olmaları sayesinde şehirde hemen tanınırlardı. Otoriteler fahişeleri de aynı şekilde işaretlemeye çalıştılar. 1543 tarihli bir kararnamede erdemli kadınların görünüşünün fahişelerce benimsenemeyecek veçheleri tanımlanıyordu: "Bu nedenle hiçbir fahişenin sırma, sim ve ipekli giysiler giyemeyeceği ve kulaklarına küpe, ellerine taşlı veya sade yüzük ve kolye takamayacağı duyurulur."

Bu kararnamenin küpeleri yasaklayan kısmı ilk bakışta zannedilebileceğinden daha önemliydi. Diane Owen Hughes şöyle yazar: "Kuzey İtalyan şehirlerinin sokaklarında düzenli olarak görülen kadın gruplarından sadece biri küpe takıyordu, onlar da Yahudilerdi." Yahudiler gettolarda tecrit edilmeden önce, sokaklarda, kulakları bir sünnet işareti gibi delinmiş Yahudi kadınlarını tanıma yollarından biri küpeydi. Bazı yerlerde Yahudi kadınlarına resmen fahişe muamelesi yapılıyordu ama başka şehirler küpe takılmasını mecbur kılmakla yetiniyorlardı çünkü "küpe, daha az aşağılayıcı bir işaret olmasına rağmen, cinsel kirlilik çağrışımları da uyandırabiliyordu... Küpeler ayartıyordu." Şehvetli bir bedenin işaretleriydi küpeler. Venedikliler küpeyi yasaklayarak cinsel bedeni bastırmayı tercih etmişler, ama bunun bedelini sokaklarındaki kirli kadınların kimler olduğunu bilmemekle ödemişlerdi.

Venedikliler fahişeleri bir yere kapatmak için önce devlet mülkiyetinde genelevler kurmayı düşündüler ve bu amaçla iki ev satın aldılar. Ama fahişeler şehrin dört bir yanından müşteri devşiren ve devletin gözetiminden kaçan odalar bulup gayri resmi genelevler yaratan kadın satıcıları aracılığıyla şahsen çalışmayı daha kârlı buluyorlardı; gayri meşru seks yapılan bu gayri resmi yerler devletin istediği, her cinsel alışverişten sonra dikkatle hesaplanması gereken vergilerden kaçabiliyorlardı. Devlet mülkiyetindeki genelevler planı boşa çıktı ama fahişeleri kapatma arzusu devam ediyordu. Fahişelerin Büyük Kanal boyunca herhangi bir yere yerleşmelerini yasaklayan bir yasa çıkarıldı, çünkü bol kazanç sağladıkları için şehrin böyle mutena yerlerinde oturabiliyorlardı. Bu yasa, sadece paralarını başka saygın yerlere sızmak için kullanmalarını sağladı. Yine giysi kuralları da başarısız oldu. Fahişelerin yalnızca evlenmemiş genç bayanların ve belli rahibelerin kullanabileceği bir kumaş olan beyaz ipekli giysiler giymelerini veya ellerini evli kadınların yüzükleriyle süslemelerini yasaklayan kararnameler çıkarıldı. Gelgelelim *cortigiane*'ler coğrafyanın yasal sınırlarını nasıl ihlal ettilerse bedenleri de "araya karışma"yı sürdürdü.

Bütün bu nedenlerle, *cortigiane*'lerin tecrit edilmekle ya da damgalanmakla kazanacakları bir şey yoktu ve ellerindeki her aracı kullanarak tecrite direndiler. Oysa Yahudiler daha karmaşık bir gerçeklikle karşı karşıyaydılar.

3. KALKAN, AMA KILIÇ DEĞİL

Kadoş

Dolfin, gettoyu bir Yahudi mekanı haline getirmeyi ilk önerdiğinde sözlerini şöyle tamamlıyordu: "Güvenliklerini sağlamak için de, parasını onların karşılaması kaydıyla, Onlar Konseyi’nin iki gemisi geceleri orada durur." Bu cümle Yahudiler'in bu tür bir tecrite boyun eğmekten elde edebilecekleri bir menfaate işaret eder. Yahudiler tecrit edilme karşılığında gettonun surları içerisinde bedensel güvenliğe kavuşuyorlardı. Kalabalık bir güruhun bağıra çağıra gettolara geldiği zamanlarda (yani Hristiyan halka İsa'yı Yahudilerin öldürdüğü şeklindeki eski mitin hatırlatıldığı her Perhiz'de) onları bu devriye gemileri koruyordu. Şehir-devlet bütün yabancı cemaatlerle yaptığı anlaşmalarda yabancılar kendi semtlerinde bulundukları sürece onlara saldıran her Venedikli’yi cezalandırmayı kabul etmişti. Yahudiler’e coğrafya da bir garanti veriyordu. Mesela Yahudiler’in Büyük Perhiz sırasında maruz kaldıkları mutat saldırılardan birinin yaşandığı 1534’te yalıtılmış mekan da onları korumuştu; köprüler çekilmiş, pencereler kapatılmış ve Hristiyan fanatikler güruhu onlara ulaşamamıştı.

Devlet *cortigiane*'ye sarı eşarp takması karşılığında bir şey önerememiş olsa da gettoya girmesi karşılığında Yahudiler’e güvenlikten daha da değerli bir şey sunmuştu. Şehir Yahudiler’in gettoda kendi sinagoglarını inşa etmelerine izin vermişti. Yahudi tarihinin önemli bir bölümünde Yahudi müminler eski Hıristiyanlar’ı andırır bir şekilde evlerde toplanmışlardı. Yahudiler gerçekte hiçbir zaman kendi sinagoglarına sahip olmamışlardı çünkü arazi sahibi olamıyorlardı; bir şehrin yerel yöneticisinin sayesinde onlara ayrılan yerleri işgal ediyor ve oraları kendileri için kutsal hale getiriyorlardı. Venedik gettosu onlara Hristiyan bir şehir-devleti koruması altındaki kapalı bir cemaat içinde sinagogları bağlayıcı kurumlar haline getirme şansı sunuyordu. Dini örgütler sinagogu kapalı cemaat içindeki insanların günlük yaşamlarını denetlemek için kullanıyorlardı. Getto kısa bir sürede Sefarat ve Aşkenazi Yahudilerinin farklı gruplarını temsil eden sinagogların mekanı haline geldi. Ortaçağa gelindiğinde sinagoglar iki açıdan Hristiyan kiliselerinden çok Müslüman camilerine benziyorlardı. Birincisi, "yaklaşık sekizinci yüzyılın sonlarından beri sinagogların çoğu ve bütün camiler... insan figürünü yasaklıyorlardı." ikincisi, camiler gibi sinagoglar da erkek ve kadın bedenlerini birbirlerinden ayırıyorlardı. Örneğin Scuola Grande Tedesca sinagogunda kadınlar bütün ikinci katı dolaşan oval bir galeride oturuyorlar, bu düzenleme onları zeminde erkeklerin yaptığı bütün faaliyetlere görsel olarak yaklaştırıyordu. Bu dini

mekan aynı zamanda kadın bedeni için meşru bir cinsellik mekanı haline de gelmişti. Shakespeare döneminde yaşayan bir İngiliz gezgin, Thomas Coryat, galerideki manzara hakkında şunları yazıyordu:

> Birçok Yahudi kadını gördüm, bazıları hayatımda gördüğüm en güzel kadınlardı. Giysileri, değerli taşlarla süslenmiş kolye ve yüzükleri içinde o kadar muhteşemdiler ki bizim İngiliz Konteslerimizin bazıları bile yanlarında sönük kalırdı, aynı amaca hizmet eden hizmetçiler arasına doğmuş Prenseslerinki gibi kalabalık, müthiş bir maiyetleri vardı.

Böyle bir servet teşhiri gettonun dışında müthiş bir tahrik vesilesi olur, Yahudi tamahkârlığı hakkındaki bütün Hristiyan klişelerini harekete geçirirdi. Özellikle Rönesans Venedik'inde, ister etnik gruplara mensup olsun ister.*cortigiane*ler safına bütün yabancı bedenlerin tensel teşhirini bastırmak için o kadar resmi enerji harcandığı düşünülürse, bu tam bir hakaret olurdu. Ama burada, gettonun korunma altına alınmış mekanında, hor görülen kadınlar sınıfı görünüşlerinden gurur duyabiliyorlardı.

Kadoş İbranicede çok önemli bir sözcüktür. Kenneth Stow'un belirttiği gibi, *Kadoş*'un "düz anlamı 'ayrı' ya da 'ayrılmış'tır. Sözcüğün kutsal kitaptaki özgün anlamı budur". Bu bir bakıma Yahudi geleneğinin diğer halkları çok nadir olarak kendi dinlerine çekmeyi amaçladıklarını işaret ediyordu. Sözcüğün daha tayin edici anlamı kutsallığı da içerir. "Tanrısallıkla kurulan bağ Levililer'dedir: *'Kedeşim* olacaksınız çünkü ben, Tanrı, Rabbiniz, *Kadoş*'um'." *Kado*şun anlamları, Kilise Latincesi'ndeki *sanctus* ve *sacer,* "kutsal" ve "lanetli" sözcüklerinin anlamlarını bir araya getirir. Venedik gettosunda sinagogların olmasının Yahudiler için ne anlam taşıdığını kavramanın yolu lanetli bir mekanın kutsal bir mekan haline geldiğini görmekten geçer.

Venedikli Yahudiler için bu, şehre dağılmış Yahudi hücreleri olarak tanımış olduklarından daha karmaşık bir dinsel ortam anlamına geliyordu. Rönesans Yahudiliği'nin ipleri çok farklı toplumsal malzemelerden örülmüştü; Aşkenazi Yahudileri ile Sefarat Yahudileri farklı kültürel arka planlardan geliyorlardı. İbranice ortak resmi dili oluşturuyordu ama Sefaratlar İbranice'yle İspanyolca ve biraz da Arapça'yı birleştiren bir dil olan Ladino konuşuyorlardı. Gettoda farklı Yahudiler aynı yoğun, kapalı alana sıkıştırılmışlardı. Bu da paylaştıkları tek özellik olan "Yahudi olma"yı

pekiştiriyordu, tıpkı Fondaco dei Tedeschi'de dini farkların yerini "Alman" oluşun alması gibi.

Bu kimliğin mekansal oluşumu büyük ve küçük gayet somut biçimlerde görülüyordu. Farklı tür Yahudiler çıkarlarını korumak için işbirliği yapıyorlar ve dış dünyaya "Yahudi" sıfatıyla konuşacak şekilde kolektif temsil biçimleri geliştiriyorlardı. Yahudiler önce Venedik gettosunda, kısa bir süre sonra da Roma gettosunda sinagoglarda toplanan ama gettoyla ilgili tamamen dünyevi meselelerle ilgilenen kardeşlik örgütleri oluşturdular. Venedik'te şehrin genelindeki baharat ekonomisinin gettonun ayrı kültüründe ilginç bir kırılmaya da yol açtı. Ortaçağın sonlarında sıradan Yahudi dualarının okunup dini incelemelerin yapıldığı zaman geleneksel olarak sabahtı. Şehirde kolayca bulunabilen kahve Yahudiler tarafından mekansal tecritlerinden belli bir biçimde faydalanmak amacıyla kullanıldı. Kahveyi geceleri, gettoya kapatıldıkları saatlerde ayakta kalmalarını sağlayacak bir uyarıcı olarak içiyorlardı; artık dua okuma ve dini inceleme yapma saatleri bu saatler olmuştu.

Ayrılma koruyordu, ezilen bir cemaati bir araya getiriyordu; ayrılma aynı zamanda ezilenlerin yeni biçimlerde içlerine dönmelerine de neden oluyordu. Bir tarihçinin sözleriyle, "işi gereği gettodan ayrılıp gün ya da hafta boyu Yahudi olmayanların arasına karışan Yahudi sanki doğal ortamını bırakıp yabancı bir dünyaya giriyormuş hissine kapılıyordu". On altıncı yüzyılın sonuna gelindiğinde haham meclisleri Yahudi kadınlarının Hristiyan erkekleriyle dans etmesini yasakladılar. Bu meclislerde gönüllü ihtida korkusu neredeyse saplantı haline gelmişti, halbuki gönüllü ihtida olaylarının oranı Roma'da elli yıl önce görülenle aynı düzeyde, yani çok düşük kalmıştı. Bu bakımdan, gettolaşmış cemaatlerin büyümesi din ile etrafındaki dünya arasındaki ilişki hakkındaki gündelik Yahudi düşünüşünün tükenişiyle örtüşüyordu. Getto çağında Yahudiliğin diğer bütün milletlerden mutlak biçimde ayrı olduğu şeklindeki eski Ortaçağ anlayışları yeniden canlandı; halbuki Rönesans döneminin başlarında Yahudilik ile Hristiyanlık arasındaki doktriner sınırlar araştırılmaya başlamıştı. Hristiyan yabancı bir öteki haline geldi. Modern araştırmacı Jacob Katz'a göre "Yahudiliğin Hristiyanlık karşısında takındığı bu gündelik kayıtsızlık tavrı, Batı Hristiyanlığında Reform'la birlikte meydana gelen ve Yahudiliğin böyle değişimlerden geçmiş bir Hristiyanlık karşısındaki konumunu yeniden ifade etme fırsatı sunan derin değişimler düşünüldüğünde, iyice şaşırtıcı olmaktadır.'

Gelgelelim bu sert bir yargıdır ve tamamen doğru sayılmaz. Mekânsal tecritin artık "Yahudi olma"nın ne anlama geldiğini tanımlayan sorunun bir parçası haline geldiğini söylemek daha adil olur. Kimliğin coğrafyası Rönesans'ın en ünlü Yahudileri'nden birinin de kafasını karıştırıyordu. 1571 ile 1648 yılları arasında yaşayan Leon (Yahuda Aryeh) Modena, fakih, şair, haham, siyasal liderdi; Latince, Yunanca, Fransızca, İngilizce bilgini ve ilginçtir, kumar düşkünüydü. Yazdığı özyaşamöyküsünün başlığı *Yahuda'nın Hayatı*'nda bir kelime oyunu vardır, çünkü Yahuda'nın günahının kumar olduğuna inanılırdı. Venedik'te doğmayan Modena buraya 1590'da, on dokuz yaşında geldi; üç yıl sonra evlenmiş ve haham olmaya karar vermişti. Bu amaca ulaşması yaklaşık yirmi yılını aldı. Bu yirmi yıl boyunca huzursuz bir hayat sürdü; çok yazdı, durmadan gezdi, ama kendini rahatsız hissediyordu. Gezgin Yahudi'nin ete kemiğe bürünmüş hali olan Modena ancak Venedik gettosunun kapalı dünyasına girip etrafı aktif bir kamusal hayat süren her türden Yahudi'yle kuşatıldığı zaman, kendiyle barışık hale geldi, 1609'da Venedik'te en nihayet hahamlığa atandığında hayatı son derece yerel bir karaktere büründü. Haham sıfatıyla "ayini yönetmek, hasta ve ölüler için dualar okumak, Tora'nın okunmak üzere sandıktan çıkarılmasından önce her Şabat sabahı vaaz vermek ve Tora okunup sandığa döndükten sonra pazartesi ve perşembe günleri iki ya da üç fıkıh dersi vermek" üzere günde üç kere sinagoga gidiyordu.

On yedinci yüzyıl başlarında bazı Hristiyanların görüş açıklığı sadece İtalya'daki Yahudiler'e değil Kuzey Avrupa'dakilere de ulaştı. Martin Luther'in anti-Semitizmi Calvin'in ya da İngiltere'de Lord Herbert of Cherbury gibi bilginlerin açık fikirliliğiyle dengeleniyordu. Leon Modena da, eğitimli Yahudiler arasındaki, bir yandan dini inanç ve ibadetlerine bağlı kalıp bir yandan da Yahudi cemaatinin sınırları dışındaki kültür hayatına katılma eğilimini temsil ediyordu.

Entelektüel yetenekleri ve durmaksızın yazması sayesinde Modena'nın vaazları uluslararası bir ün kazandı ve Hristiyanlar onu dinlemek üzere gettoya gelmeye başladılar. Modena'nın kişisel yetenekleri, parlak bir adamın gettonun yalıtılmışlığını ne ölçüde kırabileceğini gösteren bir tür örnek vaka oluşturuyordu. 1620'li yıllarda iyice yükselen ünü Yahudi müzik akademisinin (*l'Accademia degl'Impediti)* yönetimini ele geçirip Sefarat sinagogunda Yahudi koro müziklerinin çalınıp Mezmurlar'ın okunduğu konserler sergilediği 1628 yılında zirveye çıktı. Modena'nın en son çıkan biyografisinin yazarının sözleriyle "Venedik'in Hristiyan soyluları

bu seyirlik olayı görmek için akın etti ve kalabalıkları kontrol etmek için otoriteler devreye girmek zorunda kaldı," Gelgelelim gettoyu ziyaret eden Venedikli Hristiyanlar günümüzde New York'ta Harlem'e giden turistleri andırıyorlardı. Bu ziyaret bir röntgencilik meselesi, yasak bir kültüre yapılan yolculuktu. Leon Modena gibi Yahudiler'i ciddi ciddi dinleyen Paulo Scarpi gibi Hristiyanlar bunun cezasını ödüyorlardı; Scarpi için bu, "Yahudiler ile ahbaplık etmek"le suçlandığı için, piskoposluktan olmak anlamına gelmişti.

Modena ünlü olduğu yıllarda, gettonun sağladığı korumayı beğeniyor, Yahudiler'in faaliyetlerinin getto duvarları içinde toplanmasını onaylıyor ve kendisininki gibi çabalar sayesinde Yahudiler'e dayatılan baskıların gevşetilebileceğini düşünüyordu. Bu umutta yalnız da değildi. Ekonomik alanda, mali liderlerden Daniel Roderiga, Yahudiler'i Venedik gettosuyla sınırlayan kısıtlamalara karşı mücadele ediyordu. Roderiga Venedik'in solan yıldızının ancak Yahudi tacirlerle ailelerine daha fazla coğrafi özgürlük tanınması sayesinde parlayabileceğini savunuyordu. 1589'da bir Yahudi hakları beyannamesi hazırladı; beyannamenin birinci maddesi Yahudi tüccarlarla ailelerinin Venedik devletinin her yerinde yaşayabilecekleri, ikinci maddesi de Venedik'in her yerinde sinagog yapılabileceği şeklindeydi. Otoriteler birinci maddeyi hemen reddederken ikinciyi de bürokratik labirentlerin içinde unutturma yoluna gittiler.

Roderiga'nın hazırladığı 1589 tarihli ekonomik haklar beyannamesi Shylock'un hak iddialarını hiç değilse kısmen hayata geçiren diğer maddelerde başarılı oldu. Beyannamenin en önemli özelliği Türk olmayan bütün Venediklilere serbest ticaret hakkının tanınması ve sözleşmenin kutsallığı garantisinin neredeyse bütün Venedikliler'e verilmesiydi. Modern tarihçi Benjamin Ravid'in sözleriyle "yerli Venedikliler'le aynı koşullarla, Doğu Akdeniz'le denizaşırı ticaret yapma hakkının verilmesi Venedik'in ticaret tarihinde daha önce eşi görülmemiş bir tavizdi". Shylock'un talebi de buydu: bir Venedikli olarak yabancı ama eşit konumda bulunmak. Ama bu kültürel değil ekonomik bir haktı.

Modena ya da Roderiga gibi ünlü insanların hayatları getto ile dış dünya arasındaki normal kültürel ilişkiler konusunda yanıltıcı bir izlenim verir. Modern tarihçi Natalie Davis'in işaret ettiği gibi, "Shylock'tan her özelliğiyle farklı, parasını müsrif bir rahatlıkla saçıp savuran, oğlunu öldüren Yahudiler'den öç alınmasını isteyen Hristiyanların hayranlığının

keyfini çıkaran bir Yahudi olan" Leon Modena bile yaşamının sonlarına doğru gettonun ağırlığının omuzlarına çöktüğünü hissetmiştir.

Yerin ağırlığı

Modena 1637'de Yahudi ayinleri hakkındaki başyapıtını yayımladıktan sonra Hristiyanların gözündeki değerinin sınırlarını gördü. 1637'de Venedik Engizisyonu'nun karşısına çıkarıldı, onu ve kilisenin daha alt kademedeki ileri gelenleri tarafından şiddetli suçlanmaya devam eden kitabını ancak Büyük Engizitör'le kurduğu kişisel ilişki kurtardı. Modena'nın Yahudi ritüelleri hakkındaki kitabı bir tehditti çünkü daha önce Hristiyan fantezisinin gölgeleri içinde kalan Yahudiliğin dini ve topluluk kültürünü açık, aleni antropoloji alanına yerleştiriyordu. Bu büyük esere yönelik saldırılar, Modena'nın yaşamının son demlerini sürerken Bruegel'in *İkarus'un Düşüşü* tablosunun açığa çıkardığı korkunç hakikati açıkça görmesine neden olan bir dizi olaya neden oldu. Hristiyan cemaatinin kültürü, Shakespeare'in oyununda Antonio ile Bassanio'nun örnekledikleri o merhamet ve ince hisler, farklı olanlar karşısındaki kayıtsızlıktan ayrı düşünülemezdi.

Modena bu karanlık bilgiyi 1629 ile 1631 yılları arasında Venedik'i büyük bir salgın hastalığın kırıp geçirdiği sırada açık seçik kavradı. Şehirde oturan herkesi etkileyen kriz sırasında Yahudiler'in yaptığı bütün başvurulara rağmen getto yasası değişmedi: Yahudiler geçici bir süreliğine bile olsa daha hijyenik bir yere taşınamadılar, bu yüzden de Modena'nın cemaati hastalığın şerrinden nasibini çok ağır aldı. Modena bundan beş yıl sonra Hristiyanlar'ın Yahudiler’in acıları karşısında kayıtsız olmakla kalmayıp düpedüz onlara zarar verme eğiliminde olduklarını, halkının tecrit edilmişliğinin de bu zararı katmerlendirdiğini kabul etmek zorunda kaldı.

1630'lu yılların ortalarına gelindiğinde, elit tabakanın kurduğu bölük pörçük temaslar dışında gettodaki Yahudiler onları artık rutin biçimde aralarında görmeyen Hristiyan çağdaşları için muamma haline geldi. Getto Yahudiler'in ne yaptıkları ve nasıl yaşadıkları hakkındaki fantezileri kışkırtıyordu, söylentiler alıp yürüyordu. Yahudi bedeni daha en başlardan beri gizlenen bir beden olarak düşünülmüştü. Dördüncü Bölüm’de gördüğümüz gibi, ilk Hristiyanlar bütün bedenlerin ihtidaya eşit ölçüde müsait olmasını sağlamak amacıyla sünneti reddetmişlerdi. Rönesans’a gelindiğinde sünnetin Yahudiler’in yabancılardan gizlediği başka sapıkça uygulamalarla birlikte yapılan gizli bir kendi kendine zarar verme pratiği olduğu söyleniyordu. Sünnet "iğdiş edilmeyle özdeşleştiriliyor, insanın

erkeklikten çıkarak, kadınlaşarak Yahudi olduğu düşünülüyor"du. Thomas de Cantimpre gibi geç Ortaçağ yazarları buradan Yahudi erkeklerinin âdet gördükleri sonucunu çıkarıyor, bu "ilmi hakikat" 1630 yılında çıkan bir "Yahudi hastalıkları" kataloğunda Franco da Piacenza tarafından onaylanıyordu. Getto mekanı Yahudi bedeni hakkındaki bu tür inançları pekiştiriyordu: Gettonun havaya kaldırılmış köprüleri ve kapalı pencereleri ardında, güneş ve sudan kopuk hayatlarında suçların ve putperestliğin alıp yürüdüğü zannediliyordu.

Gizlenmeyle ilgili fanteziler Venedik’in başka yerlerinden çalınmış malların gettodaki bir grup Yahudi tarafından alınıp saklandığı 1636 yılının mart ayında zirveye çıktı. İki üç gün içinde bütün Yahudiler’in çalınmış mallar alıp sattıkları fantezisi Venedik halkının kafasında sarsılmaz bir kanaat haline geldi. Hırsızlıktan yola çıkılıp gettonun duvarlarının arkasında yaşayanların Hristiyan çocukları gettoda hapsettikleri ve bir sünnet orjisi yaptıkları gibi başka suçlar da hayal edildi. Modena polisin gettoda gizli ipekler, ipek giysiler ve altın aradığını anlatır. "Purim bayramında bu tür şeyler bulmak için ev ev arama yapılması amacıyla getto alelacele dışarıya kapatıldı"; bir kaç köprüyü yukarı kaldırıp birkaç kapıyı kilitleyerek bunu yapmak çok kolaydı. Modena buna ateş püskürür ve "bir birey bir suç işlediğinde, onlar [Hristiyanlar] bütün cemaate kızıyorlar," der; Hristiyanlar’ın bütün Yahudiler'i suçlamalarının nedeni "gettoda her türlü suçun gizlendiği"ni düşünmeleriydi. Söylentiler sonraki birkaç gün içinde iyice artınca Yahudiler Avrupa’da başlarına gelen en feci katliamlardan birini yaşadılar. Hristiyan güruhları gettoya girdiler, sinagoglardaki kutsal kitapları ve eşyaları yaktılar ya da çaldılar, binaları ateşe verdiler. Tek bir kitle halinde bir araya toplanmış oldukları için Yahudiler’in üzerine mezbahadaki hayvanlar gibi saldırılabilmişti.

1636 katliamının ardından kusursuz kozmopolit, Gezgin Yahudi Modena sürdürmüş olduğu hayattan pişman olmaya başladı. Arasının çok iyi olduğu damadı Jacob 1636 kıyımında Yahudiler'e verilen genel cezanın bir parçası olarak Ferrara'ya sürülmüştü. 1643'te artık yaşlı ve hasta bir adam olan Modena otoritelerden Jacob’un dönmesine izin vermelerini istedi. O büyük katliama neden olmuş nefretle hâlâ dolu olan otoriteler bunu reddetti. Modena’nın özyaşamöyküsünün sonlarına doğru korkunç bir çaresizlik itirafıyla karşılaşılır: "Talihimin bütün insanlardan çok daha kötü olduğunu söyleyip yazabilmem için gereken bilgi ağıt, feryat ve figan sözlerini kim

verecek bana? Daha doğduğum gün beni perişan eden ve bunu tam yetmiş altı yıl aralıksız sürdüren şeyden daha da çekeceğim var."

Bu ağıtta bir insanın trajedisinden daha büyük bir ses duyarız. Ezilmeyle biçimlenmiş bir grup kimliği ezenin elinde kalır. Kimliğin coğrafyası, yabancının her zaman ortamdaki gerçekdışı bir insan gibi —kimsenin dikkatini çekmeden düşen ve ölümüne kimsenin yanmadığı İkarus gibi— görüneceği anlamına gelir. Ama Yahudiler bu ezici ortam içinde kök salmışlardı; bu onların birer parçası olmuştu. Bir ezilme mekanından bir cemaat yaratarak ezeni içselleştirmiş olduklarını söylemek bir suçlama olamaz. Ama bu cemaat hayatının, en iyi halinde bile, bir kılıç değil kalkan olduğu açığa çıkmıştır.

4. ÖZGÜRLÜĞÜN MUCİZEVİ HAFİFLİĞİ

Venedik Taciri ile Christopher Marlowe'un *Malta Yahudisi* (1633) arasında keskin bir karşıtlık vardır. Marlowe, Maltali Yahudi Barabas’ı eğlenilecek biri, tamahkârlığı yüzünden aşağılanmaya layık biri gibi çizer. Shylock daha karmaşık bir insandır çünkü tamahkârlığı haklı bir öfke ile iç içe geçmiştir. *Venedik Tacirindeki* en müthiş konuşma, belki de Shylock'un insan bedeninin evrensel haysiyeti hakkındaki konuşmasıdır. Bu konuşma şöyledir:

> Bir Yahudi'nin gözleri yok mudur? Bir Yahudi'nin elleri, organları, ebadı, duyuları, hisleri, tutkuları yok mudur? Bir Hristiyan'la aynı yemekle beslenmez, aynı silahlarla yaralanmaz, aynı hastalıklara yakalanmaz, aynı ilaçlarla şifa bulmaz, aynı kış ve yazla üşüyüp ısınmaz mı? Bir yerimizi keserseniz kanamaz mı? Bizi gıdıklarsanız gülmez miyiz? Bizi zehirlerseniz ölmez miyiz? Bizi aldatırsanız intikam almayacak mıyız? Eğer başka her şeyde size benziyorsak bunda da benzeyeceğiz.

Shylock'un parasını almaya tenezzül eden Hristiyanlar ona bu haysiyeti çok görmüştür. Ama bu konuşma bir yazarın bütün karakterlerine, hatta kötü adamlarına bile derinlik katma çabasından ibaret değildir; böyle olamayacak kadar etkilidir.

Shylock'un Hristiyanlar'a getirdiği suçlama yankısını *Venedik Taciri*'nin olay örgüsünde, hem de beklenmedik bir biçimde bulur. IV. Perde'ye

gelindiğinde Shakespeare, Antonio ve Bassanio gibi Hristiyan centilmenlerinin şerefi ile Shylock'un sözleşmeden doğan hakları arasında büyük bir dramatik gerilim yaratmıştır. Hristiyanlar Shylock'a ricalar ederler, Dük dokunaklı bir konuşma yapar ama Shylock Nuh der peygamber demez. Her şey kaybedilmiş görünmektedir. IV. Perde'de Shakespeare birdenbire her şeyi yerle bir eder.

Portia avukat ve arabulucu kılığına girip Shylock'a talebinde haklı olduğunu ama şartlara mutlak surette bağlı kalması gerektiğini, yarım kilo et alabileceğini ama sözleşmede belirtilmediği için bir damla bile kan alamayacağını ve ne bir gram eksik ne bir gram fazla, sadece yarım kilo et alabileceğini söyler. Shylock bu kadar bilimsel bir yamyam olamayacağı için oyun sona erer. Shylock iğne batırılmış bir balon gibi söner. Portia'nın sözleşme kördüğümünü kesip atma tarzı pek ahlaki bir çözüm değildir; başvurduğu avukatlık numaraları sayesinde daha büyük sorunlardan kaçınılmış olur ki birçok eleştirmen bu sonucu zayıf bulmuştur. Öyle görünüyor ki şeytanla başa çıkmanın tek yolu şeytanı kendi oyununda alt etmektir.

Bu sonuç bir bütün olarak oyuna damgasını vuran bir muğlaklığın altını çizer: *Venedik Taciri* komediye mi meyleder, trajediye mi? Hristiyan karakterler, ne kadar hayranlık uyandırıcı olurlarsa olsunlar Shylock kadar ağır basmayıp komedi çerçevesine uyarlar ki *Venedik Taciri* de çoğunlukla bu şekilde sahneye konur. Sonucun bu şekilde basitleştirilmesi bizi V. Perde'de çözüme kavuşturulan bir dizi komik numaraya hazırlar. Zafer Hristiyanlarındır, Portia, Antonio’yu kurtarır ve *Venedik Taciri* bir âdetler ve davranışlar komedisi haline gelir.

Ama tuhaf bir şey olmuştur. Bunu, daha sona varmadan, Shylock'un kızı Jessica etrafında dönen yan olaylar dizisinde görürüz. Jessica bir Hristiyan'a âşık olur olmaz babasından, evinden ve inancından kaçar. Babasının dünyasını terk etmiş olmaktan dolayı pek ciddi bir üzüntü sergilemez — soymuş olmaktan dolayı da, ki kendi balayı masraflarını karşılamak için Frankfurt'tan mücevherler getirttiğinde tam da bunu yapmıştır. Böyle anlatıldığında Jessica kötü bir yaratık gibi görünür, oysa oyunda son derece hoş biri olarak tasvir edilir. Gettoda falan yaşamayan bu kız için "Yahudi olmak", mesela âşık olunduğu zaman sırttan atılan bir elbise giymek gibi bir şeydir. Bir aşk oyununu içeren bir başka yan olaylar dizisinde de deneyimin önemsizliğini görürüz. Oyundaki erkek âşıklar onları seven kadınlar tarafından bir tür erotik iş anlaşmasıyla kandırılırlar. Sonuçta ne bedensel

acı ne de bedensel arzu önemlidir; önemli olan pazarlıktır. Peki zaferi kazanan kimdir?

Venedik Taciri'ni bir önsezi olarak okumak da zorlama olmaz. Shakespeare müşfik Hristiyan cemaatinin ya etkisiz ya da önemsiz bir hale geldiği bir dünyayı sergiler. Gettoda kültürün ağırlığı altında ezilen bedenlerin tersine Hristiyanlar'ın özgürlükleri kültürün ağırlığını hafifletir. Hayatın yük veren ağırlığını ve yükümlülüklerini aşan bir özgürlüktür bu: Oyunun sonunda, modern dünyaya girmişizdir.

ÜÇÜNCÜ KISIM
ATARDAMARLAR VE TOPLARDAMARLAR

8. HAREKETLİ BEDENLER
Harvey'nin Devrimi

1. DOLAŞIM VE SOLUNUM

Tıp bilimi iki bin yılı aşkın bir süre Perikles'in Atinası'ndaki antik vücut ısısı ilkelerini kabul etmiştir. Uzun geleneğin ağırlığıyla onaylanan bu görüşe göre erkekler ile kadınlar ve insanlar ile hayvanlar arasındaki farklar kesin olarak vücudun iç sıcaklığıyla açıklanabilirdi. 1628 yılında William Harvey'nin *De motu cordis*'inin yayımlanmasıyla bu kesinlik değişmeye başladı. Harvey, kan dolaşımı hakkındaki keşifleriyle, vücudun, vücudun yapısının, sağlığının ve ruhla ilişkisinin kavranışında bilimsel bir devrim başlattı. Yeni bir başat beden imgesi biçimlendi.

Yeni beden kavrayışları modern kapitalizmin doğuşuyla örtüşmüş ve bireycilik adını verdiğimiz büyük toplumsal dönüşümün doğmasını sağlamıştır. Modern birey her şeyden önce hareketli bir insandı. Harvey'nin keşiflerinin bu bağlamda nelere yol açabileceğinin ilk farkına varan *Ulusların Zenginliği* eseriyle Adam Smith oldu, çünkü Adam Smith serbest emek ve mal piyasasının beden içinde serbestçe dolaşan kana çok benzer biçimde işlediğini ve benzer hayat verici sonuçlar doğurduğunu düşünüyordu. Smith çağdaşlarının iş hayatındaki çılgınca hareketliliğini gözlemleyerek bir tasarımın farkına varmıştı. Malların ve paranın dolaşımının sabit ve değişmez mülkten daha kârlı olduğu ortaya çıkmıştı. Mülkiyet, en azından hayattaki nasiplerini geliştirmiş olanlar için, mübadelenin peşrevi işlevini görüyordu. Ama Smith biliyordu ki insanların dolaşım halindeki bir ekonominin nimetlerinden yararlanması için kendilerini eski bağlılılıklardan kurtarmaları gerekecekti. Bu hareketli ekonomik aktörün sunacak farklı bir şeye sahip olabilmesi için ayrıca uzmanlaşmış, bireyselleşmiş vasıflar edinmesi de gerekecekti. Dizginlerinden kurtulan, uzmanlaşmış *Homo economicus* toplumda kolayca dolaşabilir, piyasanın sunduğu mülklerden ve vasıflardan yararlanabilirdi ama bütün bunların bir bedeli vardı.

Serbestçe dolaşmak duyusal farkındalığı, yerlerin ve bu yerlerdeki insanların yarattığı uyarımları azaltır. Ortama beslenen güçlü, içten bir bağlılık bireyi bağlama riski yaratır. *Venedik Taciri*'nin sonunda ifade edilen önsezi buydu: Serbestçe dolaşmak için çok fazla şey hissetmeyeceksin. Bugün serbestçe dolaşma arzusu bedenin içinde dolaştığı mekanın duyusal taleplerini yenmiş olduğu için, modern hareketli birey bir tür dokunma krizi geçirmiş durumdadır: Hareket, bedenin duyarsızlaşmasına yardımcı olmuştur. Bu genel ilkenin şu anda trafiğin taleplerine ve bireylerin hızlı hareketlerine teslim olmuş şehirlerde, nötr mekanlarla dolu şehirlerde, başat değer olan dolaşıma yenilmiş şehirlerde gerçekleştirilmiş olduğunu görürüz.

Harvey’nin devrimi insanların kent ortamından beklentilerinin ve onun için yaptıkları planların değişmesine yardımcı oldu. Harvey’nin kan dolaşımı ve solunum hakkındaki bulguları kamu sağlığı hakkında yeni fikirler doğmasına yol açtı. On sekizinci yüzyılda Aydınlanma planlamacıları bu fikirleri şehre uyguladılar. Planlamacılar şehri insanların serbestçe dolaşıp nefes alabilecekleri bir yer, insanların sağlıklı kan hücreleri gibi içinde aktığı akışkan atardamar ve toplardamarlardan oluşan bir şehir haline getirmeye çalışıyorlardı. Tıp devrimi, bu toplum mühendisleri nezdinde insan mutluluğunun standardı olarak ahlakın yerine sağlığı geçirmiş gibiydi, sağlık da hareket ve dolaşımla tanımlanıyordu.

Harvey’nin bedendeki sağlıklı dolaşım hakkındaki keşifleri ile toplumdaki bireysel hareketle ilgili yeni kapitalist inançların bileşimi böylece Batı uygarlığındaki kalıcı bir sorunu bir kez daha gündeme getirmiş oluyordu: Toplumdaki, özellikle de şehirlerdeki duyarlı bedenler için, artık yerinde duramayan ama yalnız olan bedenler için duyuları uyaran bir yuvanın nasıl bulunacağı sorunuydu bu. Tıpta ve iktisatta bir değer olarak dolaşım, bir kayıtsızlık etiği yarattı. Tanrı Cennet'ten sürülen gezgin Hristiyan bedenine hiç değilse ortamının ve yerinden edilmiş diğer insanların farkına daha çok varacağını vaat etmişti. Harvey’nin çağdaşı John Milton mesela *Kayıp Cennet*'te Düşüş’ün hikayesini böyle anlatıyordu. Sürekli hareket halindeki dünyevi beden bu hikayeyi bilmeme, onun yerine diğer insanlarla ve içinde hareket ettiği yerlerle bağlarını kaybetme riskine giriyordu.

Bu bölümde, Harvey’nin bedendeki dolaşım hakkındaki keşiflerinden on sekizinci yüzyılın kent planlamacılığına giden yolun, ayrıca bu dolaşımın Aydınlanma şehrindeki bireyler ve gruplar için ne anlama geldiğinin izi sürülüyor. Bir sonraki bölümde devrim Parisi'nde dolaşımın yer hissine

yönelttiği meydan okuma üzerinde odaklanılıyor. On dokuzuncu yüzyılda bu çatışmadan hareketli kalabalıklardan çok hareketli bireylere yönelik kent mekanları doğdu. Sondan bir önceki bölümde *Howards End* romanında B. M. Forster tarafından Edward dönemi İngilteresi için ifade edildiği şekliyle bu evrimin ve yarattığı psikolojik sonuçların izi sürülüyor. Son bölüm bugün yerkürenin dört bir yanından gelen köklerinden kopmuş insanlarla dolu çokkültürlü bir şehir olan modern New York üzerinde odaklanıyor. "Köklerinden kopmuş" tabiri mutsuz bir durumu ima ediyor ama ben bu tarihi olumsuz bir tonla bağlamak istemiyorum. *Ten ve Taş* tarihin bütün getirdiklerine rağmen insanlar arasındaki ırksal, etnik ve cinsel farklılıkların çokkültürlü bir şehirde içe çekilme gerekçeleri değil de temas noktaları haline gelmesi gibi bir şans olup olmadığı sorusunu sorarak bitiyor. Venedikli Hristiyanlar ile Yahudiler'in kaderinden kaçabilir miyiz? Kentin çeşitliliği bireycilik güçlerini dizginleyebilir mi?

Bu sorular tende başlıyor.

Nabız

Harvey bugün geriye dönüp bakıldığında basit görünen bir keşif yaptı: Kalp vücuttaki atardamarlar yoluyla kan pompalar ve pompalayacak kanı da toplardamarlar yoluyla alır. Bu keşif kanın bedende sıcaklığı sayesinde dolaştığı ve farklı vücutların farklı "iç sıcaklık" *(calor innatus)* derecelerine sahip olduğu —mesela erkek vücutlarının kadınlarınkilerden daha sıcak olduğu— şeklindeki antik dönem fikirlerine meydan okuyordu. Harvey kanı ısıtan şeyin dolaşım olduğuna inanırken antik dönemdeki teori kanın dolaşmasına sıcaklığının neden olduğunu varsayıyordu. Harvey bu dolaşımın mekanik olarak meydana geldiğini keşfetti. Şöyle diyordu: "Kan kalbin sürekli atması sayesinde hareket eder; temizlenir ve bozulmaktan kurtulur." Bedeni, hayat pompalayan büyük bir makine olarak resmediyordu.

Harvey 1614-1615 yıllarında ilk olarak kalpteki kapakçıkları, sonra da atardamarlar ile toplardamarlar arasındaki farkları inceledi; 1620’li yıllarda Harvey'nin öğrencileri kalbin pompalayacağı kan olmadığında bile kalp kasının nasıl büzülüp genişlemeyi sürdürdüğünü gözlemlemek için yeni ölmüş insanların kalplerini çıkardılar. Öğrencilerden biri kuşların kanının kuş kalbinin daha hızlı çarpması nedeniyle aslında insan kanından daha sıcak olduğunu keşfetti. Bu bilim adamları dolaşım mekanizmasını gözlemleyerek bütün hayvanlarda aynı mekanizmanın iş başında olduğuna gittikçe daha fazla ikna oldular.

Hristiyan doktorlar on sekizinci yüzyıla kadar ruhun bedenin neresinde bulunduğu, ruhun bedenle beyin yoluyla mı yoksa kalp yoluyla mı temas kurduğu ya da beyinle kalbin hem bedensel madde hem de tinsel öz içeren "çift organlar" olup olmadığı konusunda hararetli tartışmalar yaptılar. Harvey yazılarında kalbin bir merhamet organı olduğu şeklindeki Ortaçağ Hristiyan anlayışına bağlı kalırken, bulgularını yayımladığı sıralarda kalbin aynı zamanda bir makine de olduğunu biliyordu. Soyut ilkelerden yola çıkan akıl yürütme yerine kişisel gözlem ve deney yoluyla elde edilen bilimsel bilgi üzerinde ısrar ediyordu. Harvey'nin hasımlarından bazıları, mesela Descartes, nasıl Tanrı'nın kendisi bir tür göksel mekanik yoluyla çalışabiliyorsa bedenin de bir makine olduğuna inanmaya hazırdılar. Tanrı makina ilkesiydi. Descartes "rasyonel (cisimsiz) ruhun fizyolojik işlevleri var mıdır?" sorusuna "evet" cevabını veriyordu. Harvey'nin bilim anlayışı ise bu soruya "hayır" cevabını veriyordu. Harvey'nin görüşüne göre insan hayvanı cisimsiz bir ruha sahip olsa da Tanrı'nın dünyadaki mevcudiyeti, kalbin kanı nasıl hareket ettirdiğini açıklamaz.

Harvey'nin kanla ilgili araştırmaları başka araştırmacıları da diğer vücut sistemlerine benzer biçimlerde bakmaya teşvik etti. 1621-1675 yılları arasında yaşayan İngiliz doktor Thomas Willis vücuttaki sinir sisteminin yine mekanik dolaşım yoluyla nasıl işlediğini anlamaya çalıştı. Harvey’nin nabzı görebildiği gibi "sinir enerjisinin sinir lifleri üzerindeki hareketini göremiyor olmasına rağmen Willis beyin dokularını inceleyebilmişti. Harvey’nin öğrencileri gibi o da insanlarla hayvanların beyinlerini karşılaştırarak şu sonuca ulaşmıştı: "Genel hacim dışında beyin parçalarının şekilleri ve dış dağılımları bakımından insan ve hayvan beyinleri arasında pek, hatta hiç fark yoktur... buradan da insanın hayvanlarla ortak ruhunun sadece bedensel bir şey olduğu ve bu organları kullandığı sonucuna vardık." Willis'in on yedinci yüzyıl sonu ve on sekizinci yüzyıl nörolojisindeki halefleri, canlı kurbağalar üzerinde deneyler yaparak canlı bir bedenin her yerindeki sinir düğümlerinin duyusal uyarımlara eşit ölçüde tepki verdiğini buldular; yeni ölmüş insan bedenleri üzerinde deneyler yapan doktorlar, tıpkı kurbağaların sinir düğümleri gibi insanlardaki sinir düğümlerinin de ruhun bedenden ayrılıp Yaradan’a kavuşmasından sonra bile tepki vermeyi sürdürdüğünü buldular. Sinir sistemi açısından bedenin duyumsamak için "ruh"a ihtiyacı yoktu. Bütün sinir sistemleri aynı şekilde çalışır gibi göründüğüne göre ruh bedenin her yerinde dolaşabilirdi ama özel bir yerde bulunmuyordu. Ampirik gözlem ruhun bedendeki yerini belirleyemiyordu.

Böylece, bedendeki mekanik hareketler, hem kan hareketleri hem de sinir hareketleri, yaşam enerjisinin kaynağının ruh (*anima*) olduğu şeklindeki antik anlayışı geçersizleştirerek daha dünyevi bir beden anlayışı yarattılar.

Bu kayma, araştırmacıları John of Salisbury gibi Ortaçağ düşünürlerini yönlendirmiş olan hiyerarşik beden imgelerine meydan okumaya yöneltti. Örneğin sinir lifleri arasındaki hareketlerin elektriksel mahiyette olduğunun keşfedilmesinden çok önce on sekizinci yüzyıl doktorları sinir sisteminin beynin basit bir uzantısından ibaret olmadığını açıkça kavramış durumdaydılar. Fizyolog Albrecht von Haller 1757 tarihinde çıkan *Fizyoloji İspatları* adlı eserinde sinir sisteminin beyni kısmen, bilinç denetimini ise tamamen atlatan istemsiz duyumlarla işlediğini gösterdi; bir insan ayağını taşa çarptığında sinirler acı duyumunu ayaktan ayak bileğine gönderiyor, böylece bu iki organ birlikte seğiriyordu. Doktorlar, tarihçi Barbara Stafford'ın sözleriyle, sinir dokularının "bilinçli zihinden ya da ruhtan ayrı" bir hayatları olduğunu göstermek için peş peşe acımasızca hayvan deneyi orjileri yapıyorlardı; "kalpler hâlâ atarken sökülüyor, bağırsaklar dışarı çıkarılıyor, çırpınıp debelenen korkmuş, canı yanan hayvanların acı çığlıklarını boğmak için nefes boruları deliniyordu".

Kalp de, Henri de Mondeville'in onu çıkarttığı tahttan indiriliyordu. Harvey kalbin "hayatın başlangıç noktası" olduğunu söylese de "kanın hayatın kendisi olduğuna" inanıyordu. Kalp sadece bir dolaşım makinesidir. Dolaşım bilimi böylece tek tek beden parçalarının bağımsızlığını vurguluyordu.

Bu yeni bilim beden-ruh bilmeceleri yerine bedenin, mekanizmaları tarafından belirlenen sağlığı üzerinde odaklanıyordu. Galenos sağlığı vücut ısısı ve sıvılarındaki denge olarak tanımlamıştı; yeni tıp ise kanın ve sinirsel enerjilerin serbestçe akışı ve hareket etmesi olarak tanımlıyordu. Kanın serbestçe akışı tek tek doku ve organların sağlıklı büyümesini sağlıyormuş gibi görünüyordu. Nöroloji alanında deney yapanlar ise keza sinirsel enerjinin serbestçe akışının tek tek doku ve organ büyümesini geliştirdiğine inanıyorlardı. Beden ile toplum arasındaki ilişkiyi en nihayet dönüştüren şey beden içindeki bu akış, sağlık ve tekillik paradigmasıydı. Bir tıp tarihçisinin gözlemlediği gibi, "gittikçe laikleşen bir toplumda... sağlığa Tanrı'nın verdiği bir hediye olarak değil bireye düşen sorumluluklardan biri olarak gittikçe daha fazla bakılıyordu." On sekizinci yüzyılda biçimlenen şehir bu içsel paradigmanın sağlıklı bir toplumdaki sağlıklı bedenin resmine dönüşmesine yardımcı oldu.

Şehir nefes alıyor

Şehir ile yeni beden bilimi arasındaki bağların kurulması Harvey ile Willis'in izinden gidenlerin onların keşiflerini deriye uygulamalarıyla başladı. Bedendeki dolaşım ile bedenin çevre deneyimi arasında kurulan ilk açık seçik analojiyi on sekizinci yüzyılda yaşayan doktor Ernst Platner'e borçluyuz. Hava, diyordu Platner, kan gibidir: Beden içinde dolaşması gerekir ve bedenin içine hava alıp verebilmesini sağlayan zar da deridir. Platner kiri derinin en büyük düşmanı gibi görüyordu; tarihçi Alain Corbin'in sözleriyle, Platner'e göre gözenekleri tıkayan kir "dışkıların atılmasını önlüyor, tözlerin mayalanıp kokuşmasına yol açıyor, en beteri de deriye ağırlık yapan 'çerçöpün geri pompalanması'nı kolaylaştırıyordu". Havanın deri içindeki hareketi "kirli" sözcüğüne yeni, laik bir anlam veriyordu. Kirlilik ruhtaki leke değil pis deri anlamına geliyordu artık. Deri, ahlaki başarısızlığın sonucu olarak değil insanların toplumsal deneyimi yüzünden kirleniyordu.

Kırda, köylüler arasında derinin üzerinde tabakalanan kir doğal hatta sağlıklı görünüyordu. İnsan sidiği ve dışkısı toprağın beslenmesine yardım ediyordu, vücutta kaldıklarında da özellikle bebeklerde besleyici bir ince tabaka oluşturuyorlardı. Bu yüzden köylüler "insanın çok sık yıkanmaması gerektiğine inanıyorlardı ... çünkü kurumuş dışkı ve sidikten oluşan tabaka bedenin bir parçasını oluşturuyor ve özellikle kundak bebelerinde koruyucu bir rol oynuyordu..."

Bedeni dışkıdan iyice temizlemek kentli ve orta sınıftan insanlara mahsus bir uygulama haline geldi. 1750'lerde orta sınıf ahalisi tuvalete çıktıktan sonra anüsü silmek için kullanıldıktan sonra atılan kâğıtlar kullanmaya başladı. Dışkıya dokunma korkusu deriyi tıkayan kirlerle ilgili yeni tıbbi inançlardan doğan kentli bir korkuydu. Üstelik bu tıbbi bilgiyi tedarik edenler şehirlerde yaşıyorlardı. Tarihçi Dorinda Qutram "köylüler ve hekimler, bedene ve bedenin başına gelen şeylere dair temsillerden oluşan, üzerinde uzlaşılmış bir dünya içinde iletişim kurmaktan düpedüz acizdiler," diye yazar; köylüler bilim adamı diye sadece köylerde cerrahlık da yapan berberleri tanıyorlardı. Fransa'da 1789 yılında bu berber-cerrahların oranı binde birken ehliyet sahibi doktorların oranı on binde birdi ve bu doktorlar çoğunlukla şehirlerde oturuyorlardı.

Derinin "nefes alma"sına izin vermenin önemli olduğu şeklindeki bu inançlar insanların giyinme tarzlarının değişmesine de yardımcı oldu; bu değişim daha 1730'larda bile belirgin bir hal almıştı. Kadınlar muslin ve

pamuklu-ipekli kullanarak elbiselerinin ağırlığını hafiflettiler, daha dökümlü elbiseler diktiler. Erkekler peruk âdetini sürdürmelerine (hatta bu âdet on sekizinci yüzyılda daha da yaygınlaştı) rağmen onlar da saçlı bölge dışında bedenlerini saran giysileri hafifletip gevşetmeye çalıştılar. Serbestçe nefes alıp veren beden daha sağlıklıydı çünkü zararlı gazları kolayca atıyordu.

Üstelik tenin nefes alabilmesi için insanların eskisinden daha sık yıkanmaları gerekiyordu. Ortaçağa gelindiğinde Roma'nın günlük hamamları ortadan kalkmıştı, hatta bazı Ortaçağ doktorları bedenin ısısını kökten değiştirdiği için yıkanmayı tehlikeli görüyorlardı. Hafif giysiler giyen ve sık sık yıkanan insanlar artık ter kokusunu ağır parfümlerle gizlemek zorunda değillerdi. Kadınların kullandığı parfümler ve erkeklerin kullandığı sodalı su on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda sık sık deride lekeler çıkmasına neden olan yağlarla karıştırılıyordu, o yüzden kadınlar da erkekler de güzel kokulu bedenlere ancak lekeli ciltler pahasına sahip olabiliyorlardı.

Sıhhat alameti olan solunum ve dolaşım değerlerini uygulamaya geçirme arzusu şehirlerin görünüşünü ve onlardaki bedensel uygulamaları dönüştürdü. Avrupa şehirleri 1740'lardan itibaren sokaklardaki pislikleri temizlemeye, sidik ve dışkı dolu foseptik çukurları açmaya ve pislikleri sokakların altında açılan kanalizasyonlara atmaya başladılar. Böyle böyle sokağın çehresi değişti. Ortaçağda yerlere yuvarlatılmış parke taşları döşeniyor, bunların arasına hayvan ve insan dışkısı parçaları yapışıyordu. On sekizinci yüzyıl ortalarında İngilizler Londra sokaklarını bütün zemini kaplayan yassı, kare şeklindeki granit kaldırım taşlarıyla yeniden döşediler; Paris'te bu taşlar ilk kez 1780'lerin başlarında, bugün Odeon Tiyatrosu olan yer etrafındaki sokaklara döşendi. Sokaklar bu şekilde daha iyi temizlenebiliyordu. Sokakların altında sığ lağım çukurlarının yerini kent "damarlar"ı aldı. Paris’teki lağımlar kirli suyu ve dışkıyı yeni kanallara taşıyordu.

Bu değişikliklerin kökeni Paris belediyesinin çıkardığı bir dizi hıfzısıhha kanununda bulunabilir, 1750'de Paris belediyesi halkı evlerinin önündeki pislikleri süpürmekle mükellef kıldı; belediye aynı yıl önemli kaldırımlar ve köprüleri bol su ile yıkamaya başladı; 1764’te şehrin çeşitli yerlerindeki taşan ya da tıkanan olukları temizlemek için bazı adımlar attı; 1780’de Parisliler'in oturaklarını sokaklara boşaltmalarını yasakladı. Aynı amacı güden Parisli mimarlar evlerin içinde duvarların üzerlerini kaplamak için

perdahlı sıva kullanıyorlardı; sıva duvar yüzeyini örtüp temizlenmesini kolaylaştırıyordu.

Aydınlanma planlamacıları şehrin sağlıklı bir beden gibi işlemesini, temiz bir cilde sahip olmanın yanı sıra serbestçe akacak bir şekilde tasarlanmasını istiyorlardı. Barok çağın başlarından itibaren, kent planlamacıları şehirleri insanların şehrin ana caddelerinde rahatça dolaşmalarını sağlama amacını güderek yaratmayı düşünmüşlerdir. Örneğin Roma yeniden inşa edilirken Papa V. Sixtus şehirdeki belli başlı Hristiyan mekanlarını hacıların rahatça gezebileceği bir dizi geniş, düz yolla birbirine bağlatmıştır. Dolaşımın hayat verdiği şeklindeki tıbbi tahayyül hareket üzerindeki Barok vurguya yeni bir vurgu kattı. Aydınlanma planlamacısı, Barok planlamacının yaptığı gibi caddeleri belli bir nesneye ulaşmaya yönelik tören devinimlerini ön plana alarak planlamak yerine devinimin kendisini başlı başına bir amaç haline getirdi. Barok planlamacı anıtsal bir hedefe doğru ilerlemeyi vurgularken Aydınlanma planlamacısı yolculuğun kendisini vurguluyordu. Bu Aydınlanma anlayışında, ister bir mahalleden geçsin, ister şehrin tören merkezinden, cadde/sokak önemli bir kent mekanıydı.

Böylece trafik sistemlerine bedendeki kan dolaşımı sistemini örnek almaya çalışan tasarımcılar, on sekizinci yüzyılda şehir sokakları için "atardamar/arter" ve “toplardamar" sözcüklerini uygulamaya başladılar. Christian Patte gibi Fransız şehircileri tek yönlü yol ilkesini gerekçelendirmek için damar imgelerine başvurdular. Dolaşım sistemine dayalı Alman ve Fransız kent haritalarında tasarımın kalbini prensin şatosu oluşturuyor ama sokaklar çoğunlukla kentin kalbine bağlanmak yerine doğrudan birbirlerine bağlanıyorlardı. Planlamacılar kötü bir anatomi çizerek de olsa kan mekaniğine başvuruyorlardı: Şehirdeki hareket herhangi bir yerde tıkanırsa, tıpkı bir bireyin bedeninin bir arter tıkandığında kalp krizi geçirmesi gibi kolektif bedenin de bir dolaşım krizi geçireceğini düşünüyorlardı. Bir tarihçinin belirttiği gibi "Harvey’nin keşfi ve yarattığı kan dolaşımı modeli, hava, su ve [atık] maddelerin de sürekli bir hareket durumu içinde tutulmaları gereğini yarattı". Bir insan yerleşimi içinde dikkatli bir planlama yapılmasını gerektiren bir hareket durumuydu bu; rastlantısal büyüme geçmişin tıkanık, kapalı, sağlıksız kent dokusunu ancak daha da kötüleştirebilirdi,

Bu dolaşım ilkelerinin Amerikan Devrimi'nden hemen sonra Washington D.C nin planlanışında uygulamaya konduğunu görebiliriz. Genç

Cumhuriyette varolan çeşitli iktidar ve çıkar gruplarının etkileşimi yüzünden Washington'ın planlamacıları iktidarın merkezini yerleşik bir şehre ya da yüz mil kuzeydeki daha müsait açık araziye yerleştirmek yerine yarı-tropikal bir bataklığı bir başkent haline getirmek zorunda kaldılar. Washington için hazırlanan plan ve bu planın bugün bildiğimiz Washington'da kısmen gerçekleştirilmiş olması Aydınlanma'nın son derece organize, kapsamlı bir kent tasarımıyla sağlıklı bir ortam yaratma gücüne duyduğu inancın teyididir. Bu kent tasarımı insanların içinde özgürce nefes alabildikleri "sağlıklı" bir şehir imgesinin belli bir toplumsal ve siyasi vizyon içerdiğini de gösterir.

Washington'ı planlayanlar, yeni başkent için seçtikleri arazide kısmen Roma'ya ait kent tasarımlarına başvurarak, kısmen de yeni şehrin coğrafyasına Roma'dan alınan adlar takarak Roma Cumhuriyeti'nin kadim erdemlerini yankılamaya çalışmışlardı. Mesela Amerikan "Tiberis nehri", bataklık bir arazi içinde uzanan sivrisinek yatağı bir dereydi; bu arazide Roma'nın tepelerinin ancak hayali muadilleri olabilirdi. Bu planın başlıca üç şahsiyeti —Thomas Jefferson, George Washington ve Pierre Charles L'Enfant— yeni başkent hakkında düşünürken kendilerine zamansal olarak Roma'dan çok daha yakın olan Versailles, Karlsruhe ve Potsdam'ın müthiş görünümlerini de dikkate almış gibi görünüyorlar. Bu şehirler monarşik kalemlerin imza attığı muhteşem açık alanlardı. Bir tarihçi şöyle diyor:"Aslen despotik krallarla imparatorların ihtişamını vurgulamak amacıyla tasarlanmış olan plan formlarının felsefi temeli demokratik eşitlik üzerine oturan bir ülkenin ulusal simgesi olarak kullanılması çok büyük bir ironiydi."

Ama Amerika'nın antik Roma'yla kurduğu diyalog yüzünden sonuç tam da böyle olmadı. Thomas Jefferson 1780'li yılların sonlarında ülkenin başkenti için, bütün kıtayı bölmek istediği kırsal arazi parçalarına dayalı bir sokak planı tahayyül etmişti; onun kafasında hem şehir hem de kır geometrik şehirler yaratmak için kullanılan Roma ızgara planına göre şekilleniyordu. Antik Roma şehri gibi Jefferson'un Washington'ı da —niyetlerini bilebildiğimiz kadarıyla— hükümeti şehrin tam ortasına yerleştiriyordu. Pierre Charles L'Enfant buna itiraz etti; o Roma'dan farklı bir ders çıkarıyordu.

Başka birçok genç idealist Fransız gibi genç mühendis L'Enfant da Amerikan davasına Devrim sırasında katılmış, Valley Forge'da hizmet vermiş, zaferden sonra da Amerika'da kalmıştı. L'Enfant, muhtemelen 1791

yılında Başkan Washington'a yazdığı bir notta ızgara planını "gerçek büyüklük ve güzellik anlayışından yoksun zayıf bir hayalgücünün ürünü... yorucu ve yavan," diye yeriyordu. Bunun yerine daha demokratik bir mekan öneriyordu. Onun 1791 tarihinde hazırladığı, 1792 yılında Andrew Ellicott tarafından daha resmi bir Washington Planı haline getirilen "Kesik Çizgili Harita", ızgara planının dörtgen ayrımlarını kesen ve ışın gibi yayılan caddelerin oluşturduğu karmaşık bir sistemle ulaşılan birkaç trafik düğümü ve merkezine sahiptir. Örneğin L'Enfant en önemli iki cadde olan Virginia ve Maryland Caddeleri'nin kesiştiği büyük bir kavşak yaratmıştır ama buranın Başkanlık Binası ve Kongre'nin bulunduğu Capitol binası gibi yakınlardaki ulusal iktidar merkezleriyle pek bağıntısı yoktur. Şehrin bütün düğümleri iktidarın düğümleri değildir.

L'Enfant ayrıca toplumsal olanla siyasi olanı Roma Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerindeki forumda olduğu gibi iç içe geçirmeye çalışıyordu. L'Enfant 1791'de Başkan Washington'a o kusursuza yakın İngilizcesiyle yazdığı mektupta Kongre "genel bir mesire yeri olacaktır, etrafına da oyun evleri, toplantı salonları, akademiler ve bilgi sahibi insanlara cazip gelecek, öyle olmayanları da oyalayacak bu tür çeşitli yerler yerleştirilebilir," diyordu. Gerçekten cumhuriyetçi bir başkent anlayışıydı L'Enfant'ınki: Büyük iktidarın çokmerkezli, çeşitlilik içeren bir toplumun dokusu içinde massedildiği bir yer. Jefferson bu siyasi tasavvurun hemen farkına vardı ve bu tasavvuru alkışlayarak genç Fransız'ın yolunu açtı.

L'Enfant'ın çokmerkezli, çokkullanımlı bir başkent için hazırladığı cumhuriyetçi plan bir şehirde dolaşımın anlamına ilişkin Barok dönemin değil Aydınlanma'nın inançlarını yansıtıyordu aynı zamanda. Washington'ın bataklık arazisi ve rahatsız edici yaz iklimi L’Enfant'ı kent "akciğerler"i yaratma konusunda düşünmek durumunda bırakmıştı. Bu konuda kendi ülkesindeki deneyimlerden, özellikle de Paris’in merkezindeki büyük XV. Louis Meydanı'ndan yola çıktı. Louvre Sarayı’nın önündeki ağırbaşlı Tuileries Bahçeleri'nin ucunda, Seine’in kenarında bulunan XV. Louis Meydanı Avrupa başkentinin akciğeri konumundaydı.

L'Enfant'ın eserinde olduğu gibi akciğer Aydınlanma planlamacıları için kalp kadar önemli bir referanstı. Örneğin on sekizinci yüzyıl Parisi'nin en çarpıcı yeri devasa XV. Louis Meydanı'ydı: Burası Paris'in tam merkezinde olmasına rağmen bahçenin serbestçe genişleyeceği bir yer olarak planlanmıştı. L'Enfant'ın çağdaşları fotosentez hakkında pek bir şey bilmiyorlardı ama soluk aldıklarında sonuçlarını hissedebiliyorlardı. XV.

Louis Meydanı insanların ciğerlerini temizlemek istediklerinde içinde gezindikleri bir kent ormanı halinde büyümeye bırakılmıştı. Nitekim merkezi bahçe kent sokaklarındaki hayattan çok uzak görünüyordu. "O sıralarda, mimarisinden hoşlananlar bile XV. Louis Meydanı'nı Paris'in dışında bir yer olarak görüyorlardı."

Üstelik bu merkezi akciğer, XIV. Louis'nin Versailles'ı ya da Büyük Friedrich'in Sans Souci'si gibi şehir dışındaki kraliyet bahçelerinde açık mekana biçim vermiş olan iktidar ilişkilerine karşı çıkıyordu. On yedinci yüzyıl ortalarında yapılan Versailles bahçeleri, ağaçlar, patikalar ve havuzları gözden kaybolma noktasına kadar uzanan düzenli hatlar halinde sıraya sokmuştu: Kral Doğa'ya hükmediyordu. On sekizinci yüzyıl başlarında gelişen etkili İngiliz bahçecilik anlayışında başka tür bir açık mekan, Robert Harrison'ın sözleriyle, "bariz bir başlangıcı ya da sonu olmayan... sınırların her yerde karıştığı sınırsız bahçe" ortaya çıktı. İngiliz bahçeleri gezen göz ya da hareketli bedene yönelik sürprizlerle dolu, bitkilerin sereserpe geliştiği düzensiz mekanıyla hayalgücüne hitap ediyordu.

Gelgelelim L'Enfant'ın mensup olduğu kuşak kentin akciğerine daha tanımlı bir görsel form kazandırmaya çalışıyordu. Paris'te 1765 yılında otoriteler bu büyük bahçeyi şehir halkının yayan ya da arabalarla daha kolay ulaşabileceği bir yer, Parisliler'in içinde gezip nefes alabilecekleri bir akciğer haline getirmek için çeşitli planlar denediler. Bu caddeler ve yaya kaldırımları şehrin eski dokusundan büyük bir kopuşu işaret ediyordu; onların üzerinde hiçbir ticarete izin verilmiyordu, insanlar sadece hava ve yapraklarla ve birbirleriyle ilişkiye girebiliyorlardı. Kentin akciğerinde dolaşmak hâlâ toplumsallaştırıcı bir deneyimdi.

İşin ilginç yanı L'Enfant'ın Washington için yaptığı plan, şehirdeki doğayla Paris parkı kadar barışık değildi. Ellicott'ın L'Enfant'ın tasarımına göre yaptığı çizime bakılırsa, büyük Ağaçlıklı Yol (Mall), Potomac Nehri ile Başkanlık Sarayı arasında kurduğu eksen ve Potomac ile Capitol arasındaki eksen boyunca, Versailles'ın formel çizgisel unsurlarından bazılarını yineler. Ama L'Enfant bu büyük Ağaçlıklı Yol'da yurttaşların 1765'te Paris'te yapmaya başladıkları gibi gezinip bir araya geleceklerini vurguluyordu. Versailles Parkı'nın üzerinden sonsuza kadar kendisine ait kalacakmış gibi görünen topraklara bakan XV. Louis örneğinin aksine, Ağaçlıklı Yol George Washington'ın kendi topraklarını gözlemesini sağlayacak bir ortam yaratmayı amaçlamıyordu. L'Enfant ilk Başkan'a hem

"çok çeşitli hoş yerler ve manzaralar sunma"yı hem de "şehrin her parçasını birbirine bağlama"yı istediğini beyan etmişti. Bütün yurttaşların girebileceği açık mekanlar bu iki amaca da hizmet edecekti.

Bir yurttaş açık havaya çıktığında, diyordu Jefferson, özgürce nefes alır: Jefferson bu metaforu çok sevdiği kırlara, L'Enfant da şehre uyguluyordu. Metaforun tıbbi kökenleri dolaşım halindeki kan sayesinde bedenin bütün organlarının hayatın keyfini eşit ölçüde çıkardığını, en önemsiz dokunun bile tıpkı kalp veya beyin gibi kanın getirdiği hayat gücüyle dolduğunu ima ediyordu. Kentin akciğerleri ticareti dışlaşa da o başat imge, dolaşım halindeki beden imgesi ticareti davet ediyordu.

2. DEVİNGEN BİREY

Smith'in iğne fabrikası

Modern tarihçi Kari Polanyi *Büyük Dönüşüm* adlı kitabında, Avrupa toplumunda piyasa mübadelesi bütün toplumsal hayatın modeli haline geldiği zaman gerçekleştiğini düşündüğü dönüşümün izini sürer. Polanyi piyasanın Ortaçağ ya da Rönesans Avrupası'ndaki önemini tabii ki inkar etmez ama on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda ekonomiye olduğu kadar kültürel ve toplumsal ilişkilere de "sadece sana zarar vererek kazanç elde edebilirim" ilkesinin egemen olduğunu, bu ilkenin hayırseverliğin zorunluluğuyla ilgili Hristiyan inançlarını ve diğerkâmlık itkilerini yavaş yavaş kenara ittiğini gözlemler. *Büyük Dönüşüm* bir bakıma Shylock en sonunda zafer kazanmasının, toplumsal hayatın her yerde insan eti üzerinde hak iddiasında bulunup onu kesip alma meselesi haline gelmesinin öyküsüdür.

Aslında serbest piyasanın erdemlerini öven on sekizinci yüzyıl yazarları insan tamahkârlığı konusunda son derece duyarlıydılar. Bu suçlamaya karşı kendilerini savunmak için başvurdukları yollardan biri, yeni beden bilimine ve bedenin mekansal ortamına dayanıyordu. On sekizinci yüzyılda serbest piyasa taraftarları toplumdaki emek ve sermaye akışını doğrudan doğruya bedendeki kan ve sinirsel enerji akışına benzetiyorlardı. Adam Smith'in meslektaşları doktorların bedensel sağlıktan bahsetmek için kullandıkları terimlerle ekonomik sağlıktan bahsediyor, "malların soluk alıp verişi", "sermaye idmanı" ve "emek enerjisinin piyasa yoluyla uyarılması" gibi imgeler kullanıyorlardı. Onlara bakılırsa, nasıl kanın serbestçe akışı bedenin

bütün dokularını beslerse ekonomik dolaşım da toplumun bütün üyelerini besliyordu.

Bunların bazıları tabii ki her şeyi kendine yontmak için başvurulan saçmalıklardı şüphesiz; birdenbire ekmek ya da kömür için iki kat para ödeme oldubittisiyle karşılaşan hiçbir alıcı bu fiyatın "uyarıcı" olduğunu kabul etmeyecekti. Ama iktisatçı Adam Smith, serbest piyasayla ilgili beylik kanaatlere, çağdaşlarının aynı netlikle kavramadıkları ve bu biyoiktisadi dili sırf tamahkârlığın maskesi olmaktan kurtaran bir içgörü ekliyordu. Smith piyasanın hareketlerine dahil olan insanların ekonomi içinde gittikçe bağımsızlaşan bireysel aktörler haline geldiklerini göstermeye çalışıyordu, bunu da piyasanın esin verdiği işbölümü sayesinde yaptıklarını söylüyordu.

Smith bunu *Ulusların Zenginliği*'nin daha ilk sayfalarında müthiş bir zarafetle gösteriyordu. Bir iğne fabrikasında çalışan on işçi örneğini veriyordu. Bir iğne imal etmek için gereken bütün eylemleri herkes kendi yapsa herkes günde en fazla yirmi iğne yapabilirdi ki bu da toplam iki yüz iğne ederdi; oysa on işçi işleri bölüşerek kırk sekiz bin iğne yapabiliyordu. Onların işleri bu şekilde bölüşmesine ne neden olacaktı? Ürünlerini sattıkları piyasa. Smith şöyle der: "Piyasa çok küçük olduğu zaman, kendi emeğinin ürününün bütün fazla parçasını mübadele etme gücünden yoksun olduğu için kimse kendini bütünüyle tek bir işe adama cesaretine sahip olamaz." Piyasa büyük ve aktif olduğu zaman emekçi fazla üretmeye teşvik edilecektir. Nitekim işbölümü "bir şeyi bir başkasıyla değiştokuş ve mübadele etme eğiliminden kaynaklanır. Dolaşım fazlalaştıkça insanların emekleri de uzmanlaşır ve insanlar bireysel aktörler haline gelirler.

Smith'in iğne fabrikası muhakemesinin önemli bir parçasıydı. Bir kere Smith siyasal iktisadın en genel ilkelerini en sıkıcı iş türü olan iğne imalatı üzerinde geliştirmek istiyordu. Antik dünyada, gördüğümüz gibi, sıradan insan emeği haysiyetten yoksun hayvani bir şey olarak görülüyordu. Ortaçağ keşişinin harcadığı emeğin haysiyeti tinsel disiplininden ve hayır amacıyla kullanılmasından geliyordu. Smith emeğin haysiyetini emeklerinin ürünlerini serbestçe mübadele edebilen ve böylece belli bir işte gittikçe ustalaşan bütün işçileri kapsayacak şekilde genişletiyordu. *Beceri* emeğe haysiyet katıyor, serbest piyasa da becerilerin gelişmesine yardım ediyordu. Smith'in iktisadı bu anlamda Diderot'nun on sekizinci yüzyıl ortalarında çıkan *Ansiklopedi*'sini yankılıyordu. *Ansiklopedi*, hasır bir sandalye yapmak ya da ördek kızartmak için gereken becerileri gayet

ayrıntılı tablolar ve net betimlemelerle gösteriyordu; bu tür becerilere sahip zanaatkâr ya da uşak, Diderot'nun sayfalarında, sadece tüketmeyi bilen efendiye göre toplumun daha faydalı bir üyesi gibi görünüyordu.

Smith'in iğne fabrikası kente ait bir yerdi. Aslında *Ulusların Zenginliği*, şehir ile kır arasındaki ilişkileri betimleme tarzı açısından zamanındaki yaygın düşüncelerden ayrılıyordu. Humbert de Romans gibi Ortaçağ düşünürlerinden itibaren yazarlar kentlerin zenginliğinin kırların yoksullaşması pahasına arttığını düşünme eğilimindeydiler. Oysa Adam Smith şehirlerin gelişmesinin tarımsal mallara yönelik piyasa talebi yaratarak kırın ekonomisini canlandırdığını ileri sürüyordu. Çiftçilerin de iğne imalatçıları gibi yapıp her şeyi kendilerine yetecek miktarda bizzat kendileri yapmak yerine piyasaya vermek için belli ürünlerde uzmanlaşmaları gerektiğine inanıyordu. Yani dolaşımın erdemleri, her ikisinde de uzmanlaşmış emek yaratma süreci içinde kentle kırı birbirine bağlıyordu.

Bu kent ve kır görüşü Smith'in düşüncesinin en Aydınlanma'ya özgü ve ümitli yanını, ekonomik bireyi herkesten kopuk ve tamahkâr biri olarak değil toplumsal bir varlık olarak kavradığını gösteriyordu. Smith'in tahayyülünde, işbölümü içindeki her birey kendi işini yapabilmek için başkalarına ihtiyaç duyuyordu. Smith, Polanyi gibi modern eleştirmenlerin gözünde sıfır-toplamlı oyunun savunucusuymuş gibi görünse de çağdaşlarının gözünde hem bilimsel hem de insancıl bir yaklaşım geliştiriyormuş gibi görünüyordu. Emekle sermayenin dolaşımında en sıradan emeğe haysiyet katan ve bağımsızlıkla karşılıklı-bağımlılığı birleştiren bir güç buluyordu.

L'Enfant, Patte ve Emmanuel Laugier tarafından tasarlanan türden şehirlerin nasıl çalışabileceği sorusuna o dönemde verilmiş cevaplardan biri buydu demek ki. On sekizinci yüzyıl şehircileri dolaşım ilkelerine göre işlemesi istenen şehir planları çizdiklerinde, Smith bu şehirlere uyan ekonomik faaliyetleri hem açık seçik hem de güvene layık hale getirdi. Bu da bireysel özgürlük için daha duygusal bir imkan vaat ediyordu.

Goethe güneye kaçıyor

Hareket halindeki bir bireye vaat edilen özgürlük Fransız Devrimi'nden hemen önce basılan, on sekizinci yüzyılın en kayda değer belgelerinden birinde görünür. Bu, Goethe'nin, 1786 yılında küçük, masalsı bir Alman

sarayından İtalya'nın kokuşmuş şehirlerine kaçışını, şairin bedenini, kendi sözleriyle, hayata döndüren bir kaçışı anlatan *İtalya Yolculuğu*'dur.

Goethe küçük bir dükalığın başındaki Karl August'a on yılı aşkın bir süre muhasebeci, müfettiş ve genel idareci olarak hizmet etmişti. Karl August'un mali durumunu hale yola koyma ve prensin tarlalarının drenajını denetleme gibi sıkıcı işler yıllar yılı sürdükçe Goethe gittikçe daha az yazar hale gelmişti; gençliğinde kazandığı olağanüstü başarılar —şiirleri, *Gerç Werther'in Acıları* romanı, *Götz von Berlichingen* oyunu— tatlı anılardan ibaret hale gelmek üzereydi, yıldızı sönmüştü. En sonunda güneye kaçtı.

Goethe'nin *İtalya Yolculuğu* harap, yıkık dökük, yağmalanmış taşlarla, sokaklardan akan cıvık dışkıyla dolu İtalyan şehirlerini anlatır, ama firari şair bu enkaz yığını arasında coşkun bir huşu içinde gezer. 10 Kasım 1786 tarihinde Roma'dan şunları yazar: "Bu dünyaya ait şeylere hiç burada olduğum kadar duyarlı olmamıştım." Altı hafta önce de bir arkadaşına şunları yazmıştır: "Öyle sade ve sakin bir hayat yaşıyorum ki nesneler bende yüksek bir zihin bulmuyorlar, zihnimi bizatihi onlar yükseltiyorlar." Goethe yabancılarla dolu kalabalıklar arasında dolaşmanın onu bir birey olarak duyusal bakımdan uyardığını fark etmişti. Venedik'te, San Marco'daki kalabalığın arasında "en sonunda özlediğim yalnızlığı gerçekten yaşayabiliyorum, çünkü insan hiçbir yerde, kendine ite kaka yol açtığı büyük bir kalabalık arasında olduğu kadar yalnız olamaz," der Goethe. *İtalya Yolculuğu'*nun 17 Mart 1787'de Napoli'de yazılan en güzel pasajlarından biri gürültücü, düzensiz insan yığınları arasında şaire gelen iç huzurunu dışavurur:

> İnsanın muazzam ve sürekli hareket halindeki bir kalabalık arasında zorlukla ilerlemesi tuhaf ve memnuniyet verici bir deneyim. Her şey büyük bir akış halinde iç içe geçiyor ama yine de herkes kendi yolunu bulup hedefine ulaşmayı başarıyor. Bu kadar insanın ve bütün bu hareketin ortasında kendimi ilk kez huzurlu ve yalnız hissediyorum. Sokakların velvelesi arttıkça huzurum da artıyor.

Goethe kendini kalabalığın ortasında bir birey olarak neden daha uyarılmış hissediyordu? 10 Kasım'da Goethe "etrafına cidden bakan ve görecek gözleri olan herkes *katı* olmalıdır, daha önce hiç bu kadar canlı olmayan bir katılık anlayışı edinmelidir," diye yazar. Uygunsuz gibi görünen "katı olmak" (Almanca *solid werden)* tabiri ilginçtir ki Goethe'nin

"sokakların velvelesi"ne verdiği tepki içinde kullanılır; bir kalabalık içinde dolaşmak Goethe'nin izlenimlerini tikelleştirmesine yol açar. Goethe Roma'da kendi kendine şunu tembih eder: "Her şeyi tek tek, geldikçe yakalayayım; onlar kendilerini sonradan düzene sokacaklardır."

Adam Smith'in ilk kez 1776'da yayımlanan *Ulusların Zenginliği* ile Goethe'nin on yıl sonrasına ait *İtalya Yolculuğu*'nu karşılaştırmak garip görünebilir ama bu iki eser arasında bir tını benzerliği söz konusudur. Her ikisinde de deneyimi hareket dile getirir, özgülleştirir, bireyselleştirir. Bu sürecin sonuçları *İtalya Yolculuğu*'nda olduğu gibi Goethe'nin o sıralar yazdığı şiirlerde de görülmeye başlamıştır. Otuz sekiz yaşındaki Goethe Roma'da kendisinden genç bir kadınla bir gönül ilişkisi yaşar ve somut şeylere duyduğu sevgi bu erotik aşkla kaynaşır. *Roma Ağıtları*'nın sonuncusunu sevgilisine hitaben bir aşk şiiri olarak yazan Goethe bu şiirde bitkilerin geçirdiği dönüşümleri anlatır, aşkın gelişimini bir bitkinin gelişimine benzetir. Goethe seyahatleri sırasında özgül estetik deneyimi gittikçe daha fazla dikkate aldığının farkındaydı.

Şairin yolculuğunun başka bir benzeri olmasa da, genelde on sekizinci yüzyıldaki seyahat arzusuna hareket, seyahat ve araştırmanın kişinin duyumsal yaşamını güçlendireceği inancı damgasını vurmuştu. Bazı seyahat biçimleri Avrupalılar'a yabancı, tuhaf iklimleri ele geçirmeye yönelik sahiplenici bir uyarım verme vaadinde bulunmayı sürdürmüştü şüphesiz. Goethe'nin yolculuğu bu tür bir turizm içermiyordu. İtalya'ya bilinmeyeni ya da ilkeli aramak için gitmiş değildi; daha çok yer değiştirme, merkezden uzaklaşma itkisini hissetmişti. Onun yaptığı yolculuk o dönemde biçimlenen *Wanderjahre*'ye (genç kadın ve erkeklerin ev bark kurmadan önce yaşlılar tarafından gezmeye teşvik edildikleri yıla) yakındı. Aydınlanma kültüründe, insanlar fiziksel uyarımlar almak ve zihinlerini netliğe kavuşturmak amacıyla gezmek istiyorlardı. Bilimden kaynaklanan bu umutlar çevre tasarımına, ekonomi alanındaki reformlara, hatta şiirsel duyarlılığın oluşumuna kadar uzanıyordu.

Ama Goethe'nin *İtalya Yolculuğu* bu Aydınlanma zihniyetinin sınırlarını da gösterir. Goethe içinde dolaştığı İtalyan kalabalıklarını çok nadiren kendisini betimlerken sergilediği özenle betimler. Yine aynı şekilde, şehrin kalabalıkları karşısında Adam Smith'in başvurduğu yol da onları insani bir bütün olarak değil ayrı karakter ve kategorilere ayrılmış bir biçimde betimlemektir. Şehir reformcularının hıfzısıhha söyleminde, kent kalabalığı birey birey şehrin çeşitli yerlerine dağıtılarak arıtılacak bir hastalık kaynağı

olarak görünüyordu. Jefferson'ın kentli güruhlardan duyduğu korku meşhurdu. L'Enfant da bu kalabalıklar karşısında ikircikli bir tavır içindeydi; planlarının kalabalıkların Washington caddelerinde "toplaşması"nı önleyeceğini umuyordu. Paris'teki XV. Louis Meydanı için yapılan reform önerileri burayı posta arabaları ve diğer büyük taşıtlar içinde gezen insan grupları için değil tek başlarına yürüyen ya da ata binen bireylere uygun hale getirmeye çalışıyorlardı.

Kentli kalabalığı hesaba katma ya da bütün olarak kabul etme beceriksizliği, şüphesiz, kalabalığın içindeki çoğunlukla yoksul olan insanlarla ilgiliydi. Gelgelelim yoksullar şehirde hareketi, bu önyargıların menzili dışında kalan yollardan yaşıyorlardı. Bu deneyim piyasa hareketlerinin yoksullar için taşıdığı anlamda billurlaşıyordu: Onlar hayatta kalma ile açlıktan ölme arasındaki farkı ekmek fiyatlarındaki kuruş ya da sent dalgalanmalarıyla ölçüyorlardı. Şehrin kalabalıkları daha az piyasa hareketi, daha çok hükümet düzenlemesi, sabitlik ve emniyet istiyorlardı. Şehirdeki fiziksel hareket sadece hissettikleri açlık acısını keskinleştiriyordu. Hareketin esin verdiği emniyetsizlik, Büyük Devrim arifesinde, Avrupa başkentlerinin en provokatifinde en bariz halini aldı.

3. KALABALIK HAREKET EDİYOR

Tarihçi Leon Cahen'in hesabına göre, XVI. Louis tahta çıktığı sırada Paris'te yaklaşık 10.000 din adamı, 5000 soylu, imalatçılar, zengin tüccarlar, doktorlar ve avukatlardan oluşan yaklaşık 40.000 burjuva bulunuyordu; şehrin 600.000 ya da daha fazla sakininin geri kalanı yoksulluk sınırında yaşıyordu. Geriye dönüp bakıldığında 600.000 kişilik bir şehirde 50.000 kişilik bir üst ve orta sınıf küçük görünür. Gelgelelim tarihsel olarak bu büyük bir rakamdı, kralın Versailles Sarayı'ndan hem hükümetin hem de maliyenin dizginlerini elinde tuttuğu XIV. Louis döneminde şehirde görülen orandan daha büyük bir rakamdı. Aslında on sekizinci yüzyıl boyunca Paris kalkınırken kralın Versailles'daki bölgesi iyice yoksullaşmıştı. Kraliyetin mali durumu yüzyılın ortalarında Fransızların Kuzey Amerika'daki maceralarından sonra iyice kötüleşti, Amerikan Devrimi'ne yaptıkları yatırımdan sonra ise feci bir hal aldı. XIV. Louis’nin Versailles'ı, din adamları ile soylular Paris'te ticaret burjuvazisinin kullandığı araçlara (arazi

satışı, girişimlere yapılan yatırımlar ve başka tür pazar faaliyetleri) başvurarak yeni servetler yaratmaya başladıkları için de zaafiyete düştü.

Paris sadece servet yaratılan bir yer değil bariz bir tüketim yapılan bir yer haline de geldi. Bunun taştan işaretleri Faubourg Saint-Honore'de inşa edilen yeni devasa evlerdi. On sekizinci yüzyıl Parisi'nin vakanüvisi Sebastien Mercier'nin tuttuğu kayıtlardan yola çıkan George Rudé, Ancien Regime'in (eski rejim) son on yılı itibariyle on bin ev yapılmış olduğunu, Paris'teki arazilerin üçte biri üzerinde inşaat yapıldığını hesaplar. Mercier'nin kendisi de yeni Paris'teki hayatın hoşluğuna; insanların basit, sağlıklı elbiseler giyerek oturabilecekleri kadar sıcak evlerde uzun ikindileri çay içerek, kitap okuyarak ve turfanda meyveler yiyerek geçiren aylak sosyeteye; yerleri gittikçe daha iyi döşenen yollar üzerinde yağ gibi kayan at arabalarıyla kolayca ulaşılan tiyatroları ardı ardına ziyaretle geçirilen akşamlara dair şaşırtıcı tablolar sunar.

Bu hoşluğun mümkün olabilmesi için gittikçe artan sayıda zanaatkara, uşağa, satıcıya ve inşaat işçisine ihtiyaç duyuluyordu. Bunlara iyi ücret ödemek şart değildi, zaten ödenmiyordu da. Giysi gibi hizmet sektörlerinde bir serbest piyasacı lüks talep arttıkça ücretlerin de artacağını bekleyebilirdi. Fakat gerçek ücretler 1712 ile 1789 arasında düşmüştü çünkü emek arzı talepten daha da hızlı artıyor, bu da genişleyen bir ekonomik sektörde ücretlerin düşmesine neden oluyordu. Genelde, yüzyıl içinde Paris gittikçe daha fazla refaha kavuşurken mallar ve hizmetler serbestçe dolaşıyordu; fiziksel şehre yayılan bu zenginlik halk kitlelerinin hayatlarına nüfuz etmiyordu.

İnsanlar şehirde bir tur attıklarında eşitsizlik duyumsal bir uyarı haline geliyordu. İnsanların sadece kendileri gibi olanlar arasında yaşadıkları zamanlarda kendilerini daha az yoksul hissettikleri herkesin malumu olan bir toplumsal gerçektir. Modern bir gözlemci on sekizinci yüzyıl ortalarında Paris’i gösteren bir haritaya bakarak bu bağlamda iki hatalı sonuca varabilirdi. Bunlardan biri, düğümler oluşturacak şekilde iç içe geçmiş caddelerin Parisliler'in sadece yerel küçük düğümlerde oturdukları anlamına geldiği; diğeri de şehrin açıkça tanımlanmış zengin ve yoksul *quartier*lerden (mahalle) oluştuğudur. Fransız Devrimi’nin arifesinde şehirde yaya gezen biri, şehrin doğu kenarındaki Faubourg Saint-Antoine gibi tamamen işçi sınıfının oturduğu semtlerden geçerdi. Gelgelelim Sol Yaka’daki Varenne Caddesi gibi yeni özel konaklarla *(hotels particuliers)* dolmuş caddelerde dolaşırken konaklar arasına sıkışmış sefil evler, konak

bahçelerinin kenarlarında kulübeler görürdü. Bunlarda malikanelerde hizmet veren hizmet işçileri ve zanaatkarlar oturuyordu. Kralın Louvre Sarayı'nın etrafı da benzer derme-çatma binalarla çevriliydi; bunlar zenginliğin çatlakları arasındaki yoksulluk dolgularıydı adeta.

Paris'te zenginlerle yoksulları birbirine karıştıran belki de en çarpıcı yer Louvre'un yanındaki Palais-Royal'di. Orleans ailesine ait bu ev, bir parkın etrafını kuşatan büyük, dikdörtgen şeklinde bir bina olarak gelişmişti. Evin zemin katının etrafında açık revaklar bulunuyordu ve park uzun ahşap bir sundurma olan *galerie de bois* tarafından ikiye bölünmüştü. Orleans dükleri parkın etrafını kapatıp bir bahçe yaptırmak yerine araziyi daha ekonomik bir biçimde kullanmayı tercih etmişlerdi. Ancien Regime Parisi'nin Times Meydanı burasıydı; Palais-Royal'de sayısız kafe, genelev ve açıkhava kumar masalarının yanı sıra elden düşme giysiler satan mağazalar, tefeci dükkanları ve borsa simsarlarının toplandığı karanlık yerler de vardı. Kumar masalarında bir haftalık yevmiyesini ya da o gece seçtiği hastalıklı bir fahişenin kollarında sağlığını daha yeni kaybetmiş genç bir adamın, *galerie de bois*'nın arkasında Palais-Royal'ın batı kanadını görmesi için kafasını biraz kaldırması yeterliydi; üst katta, uzun pencerelerin yanında durup aşağıdaki kâr getiren hercümerci seyreden Orleans Dükü'nü bir anlığına görebilirdi belki.

Yoksulların çoğu kendi aralarında yalıtılmak yerine ulaşılmaz servetin fiziksel, mekansal mevcudiyeti içinde dolaşıyordu. Daha önce de gördüğümüz gibi şehrin Ortaçağ pazarları şehir içindeki ticarete bağımlıydı. Malları şehrin dışından alıp dışarı gönderen mahalle sokağı bu ticarette bir dağıtım odağı olmuştu. Smith’in iktisat teorisini yayımladığı 1776 yılına gelindiğinde şehrin pazarları ne geçmişinkilere ne de Smith’in anlattıklarına benziyordu. Şehir artık bir ülkenin/ulusun parçası olarak ticaret yapıyordu; Bordeaux ya da Le Havre’daki limanları ülkenin coğrafi kıyısında bulunuyordu. Paris'teki ekonomik alışverişin önemi, yönetici iktidarın merkezinde bulunmasından geliyordu; şehirdeki ekonomi gittikçe bir kent bürokrasisine hizmet etmeye ve bu bürokrasinin kültürel süs-püsüne bağımlı hale geliyordu. Nitekim, şehirdeki eşitsizlik canlarını yaktığında insanlar şifa bulmak için pazara, emek-sermaye dolaşımına değil bir istikrar kaynağı olarak gördükleri hükümete başvuruyorlardı. Bu arzular ekmeğin fiyatı meselesi üzerinde su yüzüne çıkıyordu.

Paris’te vasıfsız işçiler günde 30 *sou* civarında, vasıftı işçiler ise 50 *sou*'dan fazla kazanıyorlardı. Bu gelirin yarısı iki kiloluk somunu 8-9 *sou*

tutan temel besin maddesi ekmeğe gidiyordu; bir işçi sınıfı ailesi günde iki ya da üç somun ekmek yiyordu. İşçinin gelirinin beşte birlik bir başka bölümü de sebzelere, et ve yağ parçalarına ve şaraba gidiyordu. Parasının çoğunu yiyecek için kullanan işçi geri kalanı da son kuruşuna kadar dikkatli hesaplar yaparak giysi, yakacak, mum ve diğer ihtiyaçlar için ayırıyordu. George Rude, "çok sık olduğu üzre ekmeğin pazar fiyatı birdenbire 12 ya da 15 (hatta 20) *sou*'ya çıktığında... ücretli işçilerin büyük çoğunluğu ani bir felaketle karşı karşıya kalıyorlardı" der.

Devrim öncesinde ve Devrim sırasında ayaklanmalar çoğunlukla ücretler yüzünden değil yiyeceklerin fiyatı yüzünden çıkıyordu. Örneğin 1775 yılındaki Un Savaşı’nda Paris'te açlıktan ölme sınırında olan insanlar unun fiyatının piyasa değerine değil kendi satın alma güçlerine göre belirlenmesini sağlamaya çalışmışlardı; tarihçi Charles Tilly'nin Parisliler'in bir un tacirinin dükkanını bastıkları olay hakkında yazarken söylediği gibi, "çoğunluğu kadınlar ve çocuklardan oluşan yoksullar... ekmek dışındaki diğer malları ellememeye dikkat ettiler [ve] hiç değilse bir kısmı, ekmekler için, o zamanki piyasa fiyatının beşte üçü kadar tutan kilo başına dört *sou* ödemekte ısrar etti."

Piyasa çoğunlukla insanların kontrol yeteneklerinin dışında olduğu için özellikle ekmek konusunda halkın dikkati devlet üzerinde odaklanıyordu. Teoride ekmeğin fiyatını devlet belirliyordu; pratikte ise piyasa hareketleri bu fiyatı değiştiriyor ya da umursamıyordu. İnsanlar yiyecek fiyatları yüzünden grev yaptıklarında açık seçik bir adresi olan tek bir güce -hükümete- hitap ediyorlar ve eylemlerinin başarılı olup olmadığını tek bir rakamın düşmesi ya da artması ile ölçüyorlardı. Gelin, ekmek derdindeki bir kalabalığın fiili hareketinin onları devletin kapılarına getirişinin önemli bir örneğine bakalım.

1789 Ekimi'ndeki büyük ekmek ayaklanması 5 Ekim sabahı Paris'te iki yerde, doğudaki işçi sınıfı semti Saint-Antoine'da ve şehir merkezindeki yiyecek dükkanlarında başladı. Ayaklanma, kadınların o gün satıştaki ekmek fiyatını ödemeyi reddetmeleri ile başladı; tahıl arzı azaldığı için fiyat 16 *sou*'ya çıkmıştı. Daha sonra ayaklanan kalabalığa başka kadınlar da katıldı, ne yiyebileceklerini ince ince hesaplamak zorunda olan bir yığın Parisli kadın.

Saint-Antoine semtinde kadınlar Sainte-Marguerite Kilisesi hizmetlisini kilise çanını sürekli çalmaya zorladılar; bu, halkın sokaklara çıkmasını gerektiren acil bir durum olduğunu gösteren bir tür "alarm zili" işlevi

görüyordu. Yiyecek ayaklanmasının haberi ağızdan ağıza Saint-Antoine'dan komşu semtlere taşındı, kalabalıklar şehir merkezindeki belediye binasına, Hötel de Ville'e (Belediye Sarayı) doğru ilerlemeye başladılar. Kazmalar ve sopalarla silahlanmış yaklaşık altı yüz kişilik bir kalabalık Hötel de Ville'i bastı ama isteklerine cevap verebilecek kimse yoktu. Onlara sadece kral ve yöneticilerinin cevap verebileceği, çünkü belediyenin iflas ettiği söylendi. Öğleden sonra artık erkeklerin de katıldığı kadınlar kalabalığı şehir merkezini bir hışım geçip Vaugirard Caddesi "arter"inden Versailles'a doğru yürümeye başladılar; sayıları on bin kişiyi bulmuştu. Tarihçi Joan Landes'e göre "kadınların Versailles'a yaptıkları bu can alıcı önemdeki yürüyüş, özellikle geçim krizleri sırasında kadınların halk protestolarına katıldığı uzun bir geleneğin" sonucuydu. Versailles'e günbatımında ulaştılar ve önce Meclis salonuna yöneldiler. Burada "liderleri Maillard, ekmek kıtlığından fırıncıların değil otoritelerin sorumlu tutulduğu çok popüler bir yeni kitapçıktan, *Ne Zaman Ekmeğimiz Olacak?*'tan uzun parçalar okudu".

Gece boyunca dışarıda kamp kuran kalabalık şafakta Versailles Sarayı'nın muhafızlarıyla karşı karşıya geldi; nöbetçilerden ikisini öldürüp kafalarını kestiler ve kafaları kazmalara takıp nümayiş yaptılar. Ama sarayın kapıları sımsıkı kapalıydı; Paris'in çeşitli yerlerinden sarayın bulunduğu semte akın eden insanlarla iyice büyüyen kalabalık sarayın etrafında dönüp duruyordu. En sonunda, 6 Ekim öğleninde kral ve kraliçe balkonda kalabalığın karşısına çıktıklarında insanların "Paris'e!" haykırışlarıyla selamlandılar ve o akşam sayıları altmış bini bulan kalabalık kendileriyle birlikte gelmeye razı olan hükümdarlara Paris'e kadar zafer kazanmış edasıyla eşlik etti. 7 Ekim'de krala kurtlanmış un varillerini gösteren hâlâ hareketli kalabalık sonra da varilleri Seine'e fırlattı.

5 Ekim'de başlayan ayaklanmanın iki sonucu oldu. Otoriteler ileride çıkabilecek patlamaları dizginleyebilmek için askeri güçlerini artırmaya çalıştılar ve ekmeğin fiyatı 12 *sou*'da sabitlendi. Hükümet ayrıca şehre iyi kalite tahıl bulunan kendi ambarlarından da tahıl arz etme garantisi verdi. Sonra şehre cennetvari bir huzur havası çöktü. Marie-Antoinette Avusturya elçisi Mercy d’Argentau’ ya şunları yazıyordu:

> Halkla konuştum, yedek erlerle ve pazarcı kadınlarla konuştum, hepsi bana ellerini uzattılar, ben de benimkini uzattım. Şehirde çok iyi karşılandım. Bu sabah halk kalmamızı istedi. Ben de onlara kralın da benim de nazarımda kalıp kalmayacağımızın onlara bağlı

> olduğunu, çünkü her türlü nefretin durmasından başka bir şey istemediğimizi söyledim...

O sırada kraliçe kendisine gösterilen teveccüh konusunda yanılmıyordu. Pazarlarda çok tutulan bir şarkı, kadınların otorite arzularının karşılanmış olduğuna inandıklarını gösteriyordu:

> Topladık silahlarımızı
> Yürüdük Versailles'a, erkekler gibi
> Kadın olsak da gösterdik
> Cesaretimizi, kimse suçlayamaz bizi.
>
> Artık kralımızı görmek istediğimizde
> O kadar uzaklara gitmemiz gerekmiyor
> Onu eşsiz bir aşkla seviyoruz
> Çünkü o gelip yaşadığımız yeri görüyor.

Yani kent kalabalığı Adam Smith'in hayal ettiğinden farklı bir hedefe doğru hareket etmişti. Tarihçi Lynn Hunt bu yiyecek ayaklanması gibi olayların hükümdar ile "evlatları" arasındaki paternal ilişkinin, bir güven, istikrar ve değişmezlik ilişkisinin özünü sergilediğini düşünür. Harvey'nin paradigması beden içinde tek tek parçaların önemini eşitlemeye, bu parçaları kan hareketleri yoluyla daha bağımsız göstermeye çalışıyordu. Yine Adam Smith'in pazar anlayışı da pazarın hareketlerinde bütün aktörlerin aynı ölçüde önemli ve birbirlerine bağımlı olduğu üzerinde duruyordu. Ama bu ekmek ayaklanmasında ileriye doğru hareket eden kalabalık birbirleriyle mübadele ilişkisine girmiş bir bireyler toplululuğundan öte bir şeydi. Kolektif ekonomik ihtiyaçları olsa da kimliği bireylerin kimliğiyle karşılaştırılamazdı. "Hareket" sözcüğünün kendisi bile kolektif bir anlam, Devrim'in ateşi ve kanı içinde sınanacak bir anlam kazanacaktı.

9. SERBEST KALAN BEDEN
Boullée'nin Parisi

Fransız Devrimi'nin zirve noktasında, Paris'teki en radikal gazete, eğer insanlar devrimi bedenlerinde hissetmiyorlarsa gerçek bir devrim olmayacağını beyan ediyordu. "Şunu halka söylemekten hiç bıkmamalıyız," diyordu gazete, "özgürlük, akıl, hakikat... tanrı değildir... bizlerin birer parçasıdır." Ama Fransız Devrimi bedeni Paris sokaklarındaki hayata katmaya çalıştığında hiç beklenmedik bir şey oldu. Yurttaşlar kalabalığı sık sık hissizleşiyordu. Hislerini kısmen şiddet görüntüleri uyuşturuyordu; kısmen de şehirde yaratılan devrim mekanları çoğunlukla insanları uyarmayı başaramıyordu. Ayaklanma sırasında, en beklenmedik zamanda şehrin hareketli kalabalıkları duruyor, sessizleşiyor ve dağılıyordu.

Kalabalıklar hakkında yazmış en etkili modern yazar olan Gustave Le Bon kalabalığın pasifleştiği bu anlarla ilgilenmiyordu. Le Bon, Paris sokaklarındaki hareketin kalabalık içinde devrimci hisleri canlandırdığından emindi. Önceki bölümün sonunda anlattığımız büyük ekmek ayaklanmasının sonraki dört yıl boyunca kalabalık davranışı modeli olarak sürdüğüne inanıyordu. Bireysel davranıştan ayrı olarak, sürekli tetikte, öfkeli ve aktif bir kolektif beden anlayışına dayalı kalabalık psikolojisi ve davranışı kavramım Le Bon'a borçluyuz. Le Bon böyle bir kalabalığın içinde insanların tek başlarına yapmayı hayal bile etmeyecekleri şeyler yaptıklarına inanıyordu. Ona göre, sırf sayıların verdiği güç insanların kendilerini görkemli hissetmelerine neden olur; herkes "tek başına olsaydı mecburen ketleyeceği içgüdülere teslim olmasını sağlayan yenilmez bir güç izlenimi"ne yenik düşer. Bir kişi yalıtılmışken "terbiyeli bir birey olabilir; bir kalabalık içindeyse bir barbardır — yani içgüdüleriyle hareket eden bir yaratıktır."

Eğer, diyordu Le Bon, insanların oluşturduğu hareket halinde, kesif her türlü grupta böyle bir dönüşüm gerçekleşiyorsa Fransız Devrimi tarihte bir dönüm noktasıdır; Devrim, kalabalıkların rasgele şiddetini başlı başına siyasi bir amaç olarak meşrulaştırmıştır. Le Bon Devrim'in liderleri konusunda şunları söylüyordu:

> Fransız Devrim Konvansiyonu'na mensup adamlar tek tek ele alındıklarında barışçıl alışkanlıkları olan aydın yurttaşlardı. Bir kalabalık içinde birleştiklerinde ise en vahşice önerileri onaylamakta, masum oldukları apaçık bireyleri giyotine göndermekte ve ... birbirlerini katletmekte tereddüt etmiyorlardı.

Le Bon'un kalabalıklarla ilgili inançları daha sonra "ilksel sürü" ve bireyselliğin kısıtlamalarını bir kenara atan diğer kalabalıklar hakkında kaleme aldığı kendi yazılarında da büyük ölçüde onlardan yola çıkan Freud'a da çok cazip gelmişti. Le Bon'un yazıları daha genelde modern okurlara da çok ikna edici gelmiştir çünkü bu yazılar aslında nezih ve insancıl kişiler olan bireylerin Nazi ya da faşist kitlelerde olduğu gibi canice suçlara nasıl iştirak ettiklerini açıklamaya yardım ediyorlardı.

Paris'teki kalabalığın öteki yüzü de, farklı türden bir modern deneyimi önceliyordu. Kent mekanındaki bireysel pasiflik ve duyarsızlığın modern formları kolektif olarak ilk kez devrim Parisi'nin sokaklarında görülmüşlerdi. Ekmek ayaklanmaları Devrim'in gerçekleştiremediği bir kolektif kalabalık hayatı ihtiyacını ortaya çıkarmışlardı.

1. BEDENDE VE MEKANDA ÖZGÜRLÜK

Tarihçi François Furet, Devrim'in "paramparça haldeki bir toplumu bir tahayyül edimiyle yeniden bir bütün olarak yapılandırmaya çalıştığı"nı gözlemlemiştir. Devrim "bir yurttaş"ın nasıl görüneceğini icat etmek zorundaydı. Ama bu muhayyel yeni insan icadı zor bir işti; İnsanların giyinme, el kol hareketleri yapma, kokma ve hareket etme biçimlerine bile derin toplumsal farklılıkları yedirmiş bir toplumda "yurttaş" bir şekilde herkes gibi görünmek zorundaydı. Üstelik "yurttaş" surete bakan bütün bu insanları onda kendilerini, ama yeniden doğmuş kendilerini gördüklerine bir şekilde inandırmalıydı. Bir tarihçiye göre, evrensel bir figür icat etme ihtiyacı, dönemin kadının akıldışılığıyla ilgili önyargıları göz önünde bulundurulduğunda, bu "yurttaş"ın ideal olarak bir erkek olacağı anlamına geliyordu; devrimciler "nötr ... bir özne; bireysel ihtiras ve çıkarlarını aklın hâkimiyetine tabi kılabilen bir özne arıyorlardı. Bu sınırlı öznellik biçiminin ideal gereklerini sadece erkek bedenleri karşılıyordu." Dönemin Olympe de Gouges gibi ateşli bir feministi bile kadınların duygusal fizyolojisinin onları

geleceğin yeni mekanizmasına doğru değil geçmişin duygu yüklü, ataerkil düzenine yönlendirdiğini düşünüyordu. Devrim kendi tahayyülündeki bu önyargıları harekete geçirmiş, 1789'daki yiyecek ayaklanmasında topluma ilk kıvılcımı atmış olan kadınların örgütlü faaliyetlerini 1792 yılına gelindiğinde baskı altına almıştı.

Ama insanlar devrim ortamını dolduran bütün devrimci amblemler, Herkül, Cicero, Aias ve Cato büstleri arasında "Marianne" adı verilen ideal yurttaş suretini çekici buldular. Marianne'ın sureti her yerde, gazetelerdeki resimlerde, paralarda, kralların, papaların ve aristokratların büstlerinin yerini alan heykellerde görülüyordu. Marianne'ın sureti halkın hayalgücüne hitap ediyordu çünkü insan bedeni içindeki hareket akış ve değişimlere yeni, kolektif bir anlam veriyor, artık yeni bir hayatı besleyen hareketi akışkanlaştırıp serbestleştiriyordu.

Marianne'ın göğüsleri

Devrim Marianne'ın düz burunlu, yüksek kaşlı, dolgun çeneli yüzünü genç bir Yunan tanrıçasından almıştı; bedeni ise genç bir annenin daha dolgun, evcimen formuna meylediyordu. Marianne bazen göğüslerine ve bacaklarına yapışan eski dökümlü elbiseler içinde görünüyor, bazen de Devrim ona o günün elbiselerini giydiriyor ama göğüslerini açıkta bırakıyordu. Devrimci ressam Clement 1792' de tanrıçayı ikinci şekilde resmetmişti. Resimde Marianne'ın göğüsleri diri ve dolgun, meme uçları fırlaktır. Clement bu Marianne versiyonuna "Cumhuriyet Fransası bağrını bütün Fransızlar'a açıyor" başlığını vermiştir. İster elbise giymiş ister çıplak resmedilsin, Marianne kendini teşhir eden şehvetli bir kadına dair en ufak bir ima taşımıyordu; bunun nedenlerinden biri de Aydınlanma döneminin sonlarında göğsün bedenin erojen bir bölgesi olarak olduğu gibi erdemli bir bölgesi olarak da görülüyor olmasıydı.

Göğsün teşhiri, meme emziren kadınların besleyici güçlerini açığa çıkarıyordu. Clement'ın resminde Marianne'ın dolgun göğüsleri bütün Fransızlar'ı besleyecekti. Resimde bu devrimci beslenme imgesi tuhaf bir süsle vurgulanıyordu: Marianne'ın boynundaki kurdele halkası göğüslerinin arasından geçip hemen alttaki bir kuşağa bağlanıyordu ki bu bütün Fransızların onun göğsünden beslenme şansının eşit olduğunu gösteriyordu. Clement'ın resmi Marianne simgesinin en cazip yanını sergiliyordu: Herkese aynı özen.

Anaç bir figürün yüceltilmesi Bakire Meryem kültünü de canlandırdı. Birçok yorumcu devrimci ve dini adlar arasındaki benzerliğe dikkat çekmiştir. Ama Marianne Meryem sevgisinin içerdiği popüler duygu ve anlayışların ağırlığına dayansa da, meme emzirmenin Marianne'ın seyircilerinin tarihine özgü bir anlamı vardı.

Devrim sırasında meme emzirme kadınlar için karmaşık bir deneyim haline gelmişti. On sekizinci yüzyıla kadar en yoksul kadınlar dışında herkes bebeklerini sütannelere teslim eder, onlar da işlerini pek umursamazlardı. Ancien Regime'in ilk dönemlerinde, insanlar bebeklerini ve küçük çocuklarını çoğunlukla ihmal ederlerdi; zengin hanelerde bile çocuklar yırtık pırtık elbiseler giyer, uşakların yemeklerinin artıklarını yerlerdi. Çocukların bu şekilde ihmal edilmeleri bilinçli bir zalimlikten değil çocuk ölümlerinin oranının çok yüksek olduğu bir dönemin sert biyolojik gerçekliklerinden kaynaklanıyordu; müşfik bir annenin sürekli bir yas halinde olması çok muhtemeldi.

Ama yavaş yavaş ve eşitsiz bir seyir izleyerek, aile çocuklar üzerinde odaklanmaya başladı. 1730'lara gelindiğinde kamu sağlığındaki değişimler çocuk ölümleri oranının özellikle şehirlerde düşmeye başlaması anlamına geliyordu. Yine 1730'lara gelindiğinde anneler, özellikle de toplumun orta tabakalarındaki geniş kitleye mensup anneler bebeklerini emzirerek onlarla yeni bir şefkat ilişkisi kurmaya başlamışlardı. Rousseau'nun *Emilé*i (1762), hikayenin baş kahramanı olan Sophie yoluyla bu annelik idealini tanımlamaya yardımcı oldu. Sophie'nin akan göğüsleri, diye yazıyordu Rousseau, erdeminin kanıtlarıydı. Ama Rousseau şunu da diyordu: "Biz erkekler kadınlar olmadan, onların biz olmadan yapabileceğinden daha kolay geçinip gidebiliriz... Onlar bizim duygularımıza, onların değerine biçtiğimiz fiyata, onların cazibe ve erdemleri hakkında düşündüklerimize bağımlıdırlar." Mary Wollstonecraft ve diğer Rousseau hayranlarının kısa bir süre sonra dikkat çekecekleri gibi, annelik devrimi kadınları ev alanına kapatmıştı; çocuklarını sevmekte özgür olan Sophie bir yurttaşın özgürlüğünden hâlâ yoksundu. "Erdem Cumhuriyeti," diyor eleştirmen Peter Brooks, "kadınların kamu alanında bir yer işgal ettiklerini düşünmüyordu; kadının erdemi evcimen, özel, gösterişsiz bir şeydi." Marianne'ın görevi de Sophie'yi özgürleştirmek değildi pek.

Marianne'ın hayat verici erdemleri siyasi bir ikon haline geldiğinde, bedeni çocuklar kadar yetişkinlere de açık bir beden, erkeklere açık anaç bir beden gibi görünmeye başladı. Teoride Marianne'ın bedeni toplumun

birbirine benzemeyen son derece geniş çeşitlilikteki insanlarını kendi çerçevesi içinde birleştiren siyasi bir metafor hizmeti görüyordu. Ama Devrim onu aslında metonimik bir araç olarak kullandı: Devrim onun suretine baktığında tıpkı sihirli bir aynada olduğu gibi tek bir suret değil kendisinin değişen yansımalarını görüyordu.

Marianne'ın cömert, akıcı ve bereketli dişi bedeni her şeyden önce erdemli bugünü Ancien Regime'in kötülüklerinden ayırma işlevini görüyordu. Onun sureti Devrim düşmanlarının haz peşinde koşan, cinsel bakımdan doymak bilmediği varsayılan bedenlerine bir karşıtlık oluşturuyordu. 1780’lerde bile popüler pornografi skandal nesnesi olarak XVI Louis'nin kraliçesini seçmişti. Marie-Antoinette’in nedimelerine lezbiyen arzular beslediği ve onlarla ilişkiye girdiği yakıştırmaları yapılıyor, analık hissinden yoksun olduğu için ona saldıran maniler düzülüyordu. Devrim sırasında bu saldırılar şiddetlendi. Ölüme mahkûm edilmesinden kısa bir süre önce, Marie-Antoinette ile nedimelerinden birinin bir lezbiyen ilişki sırasında kraliçenin sekiz yaşındaki oğlunu da gece yataklarına getirip kendileri sevişirken genç prense mastürbasyon yapmayı öğrettikleri yolunda şayialar bütün Paris'e yayıldı. On sekizinci yüzyılın ortalarında Tissot gibi doktorlar tıp adına mastürbasyonun beden üzerindeki, sözgelimi görme kaybı ve kemik zayıflığı gibi etkilerini uzun uzun anlatan çalışmalar yayımlamışlardı. Suçlamalara göre Marie-Antoinette gayri meşru hazlar uğruna oğlunun sağlığını feda etmişti. Devrimci gravürlerde Marianne'ın sütle dolup taşan göğüslerinin tersine Marie-Antoinette neredeyse tahta göğüslü gibi çizilmiştir. Göğüsler arasındaki bu fark, haz peşinde koşan kraliçenin olgunlaşmamış, çocuksu biri, şımarık bir ergen olduğu şeklindeki popüler suçlamaları resmediyordu; Marianne ise başkalarının canını yakmayacak türden hazlar veren bir yetişkin olarak gösteriliyordu.

Marianne'ın bir başka yansıması da Devrim'in acılarını yumuşatıyordu. Devrim Marianne'ın bu yansımasına söz yetisi yüklemiyordu; onun sunduğu özen sessiz, koşulsuz bir sevginin ürünüydü. Tebasına gösterdiği babacan ilginin emir ve itaat gerektirdiği bir kralın yerine o geçmişti. Yurttaşları ülke dışında ölmeye gönderen, ülke içinde de ölüme mahkûm eden devrimci devletin kendini bir ana olarak temsil edebilmek için ona ihtiyacı vardı. Fransızlar bir yandan birbirleriyle savaşırken bir yandan da yabancılarla savaştıkları için yetim ve terk edilmiş bebeklerin sayıları hızla artmıştı. Geleneksel olarak bu tür çocuklara manastırlar bakardı ama Devrim manastırları kapatmıştı. Marianne’ın sureti devrimci devletin bir

yurtseverlik görevi olarak bu çocuklara kendisinin bakacağı şeklinde bir garanti vermesini simgeliyordu. Tarihçi Olwen Hufton'ın gözlemlediği gibi, emzirilmeye muhtaç bebekler, "genel *'enfants de la patrie'* (vatanın evlatları) başlığı altında anılıyor ve ileride asker ve anne olacak insanlar yetiştirmek için değerli bir kaynak olarak görülüyorlardı." Devrim sütanneleri de *citoyennes precieuses* ("değerli yurtaşlar") unvanıyla taltif ediyordu.

Devrimler eğlenceli olaylar değildir ama Marianne figürü Fransa'ya özgü bir mizah yapılmasına da izin veriyordu. Kimin yaptığı bilinmeyen kayda değer bir Marianne gravürü onu melek kanatları takmış, Pantheon Caddesi üzerinde uçarken gösterir; bir elindeki borazanı ağzına, öbüründekini de kıçına sokmuş, aynı anda yellenip üfleyerek özgürlük ezgileri çalmaktadır. (Böyle her tarafı meşgul bir George Washington hayal edebilir miyiz?) Mizah etraflarına, birbirlerine bakıp "Kardeşlik nasıl bir şey?" diye soran yurttaşlara da yardım ediyordu,

Marianne'ın süt veren göğüsleri her şeyden önce kardeşliğin bir soyutlamadan çok duyumsal bir beden deneyimi olduğunu ima ediyordu. O yıllarda yayımlanan bir kitapçıkta şöyle deniyordu: "Muhtaç bir bebeğin dudaklarını hissetmediği sürece memeden süt gelmez; aynı şekilde ülkenin koruyucuları da halkın öpücüğünü almadıkları sürece hiçbir şey veremezler, aldıkları zaman da Devrim'in bozulmaz sütü halka hayat verir." Devrimci broşürde emzirme edimi anne ile çocuk, yönetim ile halk arasındaki, yurttaşların kendileri arasındaki *karşılıklı* uyarımın imgesi olmuştur. Halkın "bozulmaz sütü" imgesi kardeşliğe, Devrim'in ilk aylarında serbest piyasanın işleyişini güçlendirecek bir fırsattan ötesini göremeyen Whig'ler ya da Fizyokratların varsaydığı rasyonel karşılıklı çıkardan daha güçlü bir aile hissi kazandırıyordu.

Bütün bu düşüncelerin temelinde, dışarı taşan iç sıvılarla dolu bir beden imgesi vardır. Bu kolektif yeni yurttaş imgesinde eski Harveyci tahayyülün kanının yerine süt, solunumun yerine emzirme geçmiştir; serbest hareket ve dolaşım hayatın temel ilkeleri olarak kalmayı sürdürmüştür. Bu imge, dolaşımda bir aşırılık olduğu izlenimini veriyordu. Nasıl Harveyci bireyin hareket etmek için bir mekana ihtiyacı varsa Marianne'ın da vardı; Fransız Devrimi'nin büyük dramalarından biri buradaydı: Devrim Marianne'ı görülen bir şey haline getirmişti ama onu belli bir yere oturtmayı başaramıyordu. Devrim, yurttaşların özgürlüklerini ifade edebilecekleri mekanlar, Marianne'ın özgürlük eşitlik ve kardeşlik erdemlerini hayata

geçirecek kent mekanları arıyordu; ama mekanda tasarlanan özgürlük, bedende tasarlanan özgürlükle çelişiyordu.

Özgürlüğün Hacmi

Devrimin mekanda özgürlük tahayyülünü tanımlayan şey sırf hacimdi: engelsiz, sınırsız hacim, eleştirmen Jean Starobinski'nin sözleriyle her şeyin "saydam olduğu, hiçbir şeyin gizlenmediği bir mekan. Devrimciler serbest mekan tahayyüllerini 1791 yılında uygulamaya geçirdiler; o yıl Parisbelediye meclisi XV. Louis Meydanı’ndaki ağaçları kesip bahçelerin yerini kaldırım taşlarıyla döşemeye, araziyi boşaltıp açık, boşaltıcı bir hacim yaratmaya başladı. Şehrin merkezi için açılan yarışmaya katılan bütün tasarımlar burayı bitkilerden ve diğer engellerden arınmış, dev, katı yüzeyli bir plaza olarak tutmuşlardı. Paris'in merkezindeki eski XV. Louis Meydanı’nın (giyotinlerin yerleştirildiği dönemde buraya Devrim Meydanı adı verilmişti) yeniden yapılması için Wailly'nin hazırladığı planda, şehir meydanı dört kenarından binalarla çevrilerek içinden hiçbir yolun geçmediği dev, boş bir merkezi alan yaratılacaktı. Bir başka planda, Bernard Poyet, Seine Nehri'nin iki yakasını birbirine bağlayan ve meydana açılan köprüleri, meydana giriş çıkışı engellemiş olan bütün yıkık dökük kulübelerden arındırıyordu. Devrimci planlamacılar şehrin Champ de Mars gibi başka yerlerinde de hareket ve görüş önündeki bütün engellerden arındırılmış açık hacimler yaratmaya çalıştılar.

Bu boş hacimlerin Marianne’ın serbest, verici bedenine bir yuva olması bekleniyordu. Ulusal bayramlarda Marianne açık havada anıtsal bir figür haline geldi. Meryem heykelleri gibi kilise sahınlarında gizlenmiyordu artık; Marianne heykelleri etrafında yapılan törenlerde karşılıklı açıklık ve saydamlıktan, saklanacak hiçbir şeyi olmayanların kardeşliğinden bahsediliyordu. Ayrıca, özgürlük hacmi Aydınlanma'nın hareket özgürlüğüne duyduğu inancın zirve noktasını oluşturuyordu; boş açık alan, hareket önündeki engellerden kurtarılmış sokaklardan, tıkanmamış rahatça nefes olan akciğerler gibi görülen meydanlardan sonraki mantıksal adımdı.

Yine de verici, serbestçe hareket eden bir beden ile boş mekan arasındaki bağ soyut olarak mantıklı olsa da, daha somut olarak bir kadının bebeğini boşluğun ortasında, etrafında başka hiçbir hayat belirtisi olmadan emzireceğini hayal etmek garip olurdu. Devrim sırasında Parisliler şehrin sokaklarında bu garipliği görmeye başladılar gerçekten de.

Bu özgürlük hacimlerini açıklayan unsurlardan biri idealizmse bir diğeri de iktidardı çünkü buralar polisin bir kalabalığı azami oranda gözetleyebileceği mekanlardı. Ama François Furet’nin bahsettiği şekliyle devrimci vizyon bu akortsuzluğu, boşlukta yeni bir insani düzen kurmanın akortsuzluğunu istiyordu da. Açık mekanın özgürleştirici güçlerine duyulan inancı en iyi örnekleyen kişi, 1728 yılında Paris’te doğan ve 1799’da ölene dek orada yaşayan mimar Etienne-Louis Boullée’ydi. Şahsen mütevazı, Ancien Regime'in kendisine verdiği şeref payelerinden (1780'de Akademi üyeliğine getirilmişti) memnun, reformlardan yana olmasına rağmen Devrim sırasında gözünü kan bürümemiş biri olan Boullée medeni, Aydınlanmış yetişkinin ete kemiğe bürünmüş haliydi. Boullée çoğunlukla kâğıt üzerinde mimarlık yapan, mimarlığı eleştirmen ve düşünür kimliğine sıkı sıkıya bağlı olan biriydi. Tıpkı Vitruvius gibi o da yazılarında bedenle mekan tasarımı arasında açık bir bağ kuruyor ve mimari projelerinde Pantheon gibi klasik Roma eserlerine uzanıyordu.

Ama Boullée geçmişi bu kadar iyi bilmesine rağmen gerçekten zamanının adamıydı, gerçek bir mekan devrimcisiydi. Tuhaftır, bu bakış açısı yüzünden öfkeli muktedirlerin gadrine uğradı: 8 Nisan 1794te, Terör döneminde sık görülen çelişkili suçlamalar yüzünden az daha tutuklanacaktı. Paris'in dört bir yanına yapıştırılan afişlerle, "sanatçılardan nefret eden" toplumsal bir asalak olduğu halde "baştan çıkarıcı öneriler"de bulunan "deli mimarlar"dan biri olmakla suçlandı. Bu baştan çıkarıcı önerilerinde ise geniş hacimlerin sıkı bir düzenle inşa edilmiş duvarlarla çevrilmesi, duvarlarda da özgürlüğün simgesi olarak pencereler açılması gibi proje unsurları vardı.

Boullée'nin Devrim'den önceki en ünlü projesi Isaac Newton'a adanmış, küfe şeklinde bir odanın etrafında biçimlenen devasa bir bina olan bir anıttı; odanın, modern bir gökevi gibi, göklerin bir sureti olması hedeflenmişti. Bu büyük küre şeklindeki odayı hayal ederken, diye yazıyordu Boullée, doğanın, Newton'ın keşfettiğine inandığı görkemli boşluğunu canlandırmak istemişti. Boullée'nin gökevi bunu yeni bir ışıklandırma sisteminden yararlanarak yapacaktı: "Bu anıtın berrak bir gecedeki ışıklara benzemesi gereken ışıkları, gökyüzünü süsleyen gezegenlerden ve yıldızlardan gelecektir." Bu etkiyi yaratmak için gökevinin kubbesine "bacavari açıklıklar" açmayı öneriyordu. "Dışardaki günışığı bu açıklıklardan süzülüp içerinin karanlığına dolacak ve bütün nesneleri parlak, gözalıcı bir ışıkla aydınlatacaktır." Ziyaretçi binaya kürenin epey altındaki bir dış geçitten

girer, sonra basamaklarla odanın tam tabanına girer; gökleri gördükten sonra basamaklardan inip binanın öbür tarafından çıkar. Boullée, "ne başı ne de sonu olan sürekli bir yüzey görürüz sadece, ona ne kadar bakarsak, gözümüze o kadar büyük görünür," diye yazıyordu.

Fransız mimarın gökevine model aldığı Hadrianus'un Pantheon'u, içindekileri neredeyse takınaklı bir biçimde yönlendiriyordu. Boullée'nin gökevine giren kişi de yapay göklere baktığında kendisinin yeryüzündeki yerine dair hiçbir duyguya sahip olmayacaktı. Boullée'nin tasarımında bedeni yönlendirecek hiçbir iç tasarım yoktur; dahası, Boullée'nin Newton Lahiti çizimlerinde kürenin devasa boyutları içinde insanlar neredeyse görünmez durumdadır: İç küre, aşağıya çizilen benek halindeki insanlardan otuz altı kat yüksektir. Bina dışındaki göklerde olduğu gibi içeride de sınırsız mekan başlı başına bir deneyim olacaktır.

Boullée 1793'te —yine kâğıt üzerinde— belki de en radikal projesi olan "Doğa ve Akıl Tapınağı"nı tasarladı. Yine küre formundan yararlanmıştı; yer oyulup kürenin "Doğa"ya ait yarısı yerleştirilecek, onun üzerinde de kusursuz bir kubbe olan "Akıl" yarısı bulunacaktı. Bu tapınağa giren insanlar toprakla mimarinin, Doğa ile Akıl'ın buluştuğu, ortadaki bir kolonetin etrafından dolanacaklardı. Akıl küresine bakıldığında her türlü tikellikten yoksun düzgün, özelliksiz bir yüzey görülür sadece, aşağıya bakıldığında da ona cevap veren kayalık toprak krateri. Kolonetten bu Doğa'ya inmek imkansızdır, bu Doğa tapınağında ibadet eden kimse toprağa dokunmak istemeyecektir: Bouilee kayalık krateri çok inişli çıkışlı ve tam ortasında bir yarık bulunacak şekilde çizmiştir, bir bıçak yarasına benzeyen bu yarık karanlığa doğru uzanır. Burada zeminde insanların ayak basacağı bir yer yoktur. Kavramların birliğine adanmış bu korkunç Tapınakta insanlara yer yoktur.

Bouilee kent tasarımı hakkındaki yazılarında sokakların da kendi gökevi ve tapınağıyla aynı mekan özelliklerine sahip olması gerektiğini ileri sürmüştür. "Bir caddenin meyli ucu görünmeyecek şekilde uzatıldığında," der, "optik yasaları ve perspektifin etkileri bir uçsuz bucaksızlık izlenimi verirler". Saf hacim: Eğri büğrü sokaklardan ve yüzyıllar boyu birikmiş bina ilavelerinden kurtulmuş mekan, insanın geçmişte verdiği zararların bariz izlerinden arınmış mekan. Boullée şöyle diyordu: "Mimar hacimler teorisini incelemeli ve hacimleri analiz etmelidir, bunu yaparken bir yandan da hacimlerin özelliklerini, duyularımız üzerindeki etkilerini ve insan organizmasına benzerliklerini anlamaya çalışmalıdır."

Tarihçi Anthony Vidler bu tür tasarımlara "mimari tekinsiz" adını verir, bununla yüce bir görkem hissiyle birlikte kişisel bir tedirginlik ve rahatsızlık hissi de uyandıran tasarımları kasteder. Terim, Hegel'in mimarlık hakkındaki yazılarından gelir; Hegel Almanca'da *unheimlich* sözcüğünü kullanır ki bu sözcük aynı zamanda "evsel-olmayan" anlamına da gelir. Newton'a ya da Akıl ve Doğa'ya adanan anıtların ev olarak Marianne'a hiç uymamasının nedeni de budur; aile ile devlet arasındaki rahatlatıcı bir birliği simgeleyen Marianne'ın yeri evdir. Bağlılık arzusuna, Marianne'ın cisimleştirdiği analık-kardeşlik arzusuna karşı bu tapınaklarda başka bir devrimci arzu, taze, boş maziyle her şeye baştan başlama arzusuyla karşılaşılıyordu ki bu da geçmişten kopmak, evi terk etmek anlamına geliyordu. İnsan ilişkilerinde kardeşlik vizyonu kendini tene değen ten şeklinde ifade ediyordu; mekan ve zamanda özgürlük vizyonu ise kendini boş hacim olarak ifade ediyordu.

Belki de başka insanlarla özgürce bağ kurma rüyası her şeye yeni baştan, engelsiz olarak başlama rüyasıyla her zaman çatışır. Ama Fransız Devrimi bu çatışan özgürlük ilkelerinin sonucuyla ilgili daha belirli bir şeyi, daha beklenmedik bir şeyi gösteriyordu. Devrim, Le Bon'un korktuğu gibi sınırsız bir mekan içinde hep birlikte çılgınca koşan bedenlerden oluşan bir kitle kâbusunun ortaya çıkışını değil yurttaş kalabalıklarının Devrim'in en önemli kamusal olaylarını sahnelediği büyük açık hacimlerde gittikçe pasifleştiğini gösteriyordu. Özgürlük mekanı devrimci bedeni pasifleştiriyordu.

2. ÖLÜ MEKAN

"Fransız Devrimi bir uygarlığı yenisini yaratmadan önce yıkmanın sancılarını yaşadı. Bu yıkım edimi insan bedenine meşhur giyotin kılığına bürünerek uzandı. O kasvetli iş, insanları giyotinle öldürme işi sanat eleştirmeni Linda Nochlin'in "devrimci parçalama" adını verdiği şeyin bir parçasını oluşturuyordu; Nochlin bununla geçmişe ait şahsiyetlerin belli bir biçimde öldürülmeleri, Devrim düşmanlarının ölümleri bir ders haline gelebilsin diye düpedüz parçalanmaları gerektiği inancını kastediyordu. Bu dersin verildiği mekan, Le Bon'un betimlediği gözünü kan bürümüşlük hissini uyandırmaktan çok cinayetlere tanıklık eden kalabalıkları uyuşturuyordu.

Giyotin basit bir makinedir. İki tahta kanal arasında yukarı aşağı hareket eden büyük, ağır bir bıçaktan ibarettir; cellat bıçağı bir bocurgata bağlı bir iple bir buçuk iki metre kadar kaldırır ve ipi bıraktığında da bıçak kanallar arasından hızla inip bıçağın girdiği yerdeki bir oyuğa bağlanmış olan kurbanın kafasını gövdesinden ayırır. Fransız Devrimi sırasında giyotinin adı "ulusal ustura"ya *(rasoir national)* çıksa da, giyotin kurbanlarını bıçağın keskinliği kadar boynu ikiye ayıran ağırlığıyla da öldürür.

1738'de doğup 18l4'te ölen Dr. Joseph-Ignace Guillotin aslında giyotini icat etmemişti. İnsanların kafalarını ağır bir bıçağın düşmesiyle kesen makineler Rönesans'ta da vardı; 1564'te İskoçya'da yapılan "Bakire" (the Maiden) bu tür bir aletti. Lucas Cranach'ın *Aziz Matta'nın Şehadeti* tablosunda azizin kafasının "ulusal ustura"yla neredeyse aynı olan bir aygıt tarafından kesildiğini görürüz. Ama Ancien Regime çok çabuk öldürdükleri için bu tür kafa kesme aygıtlarını çok nadir kullanıyordu; bunların halka açık bir idamı gerekli cezalandırma ritüellerinden yoksun bıraktığı düşünülüyordu. Ancien Regime'in bütün kasaba ve şehirlerinde halk seyirlik acılar görmek için büyük kalabalıklar oluşturuyordu; aslında halka açık idamlar dini takvim dışındaki çok az sayıda bayramlardan biri oldukları için çoğunlukla bir şenlik havasına bürünüyorlardı. Madame de Sevigne üç suçlunun önce bağırsakları deşilip sonra da asılmalarını seyretmek amacıyla Versailles'dan Paris'e yapılan bir geziyi anlatır; bu gezinti Madame'a kendi ifadesiyle saraydaki vazifelerinin verdiği bunaltıdan kurtulup biraz olsun nefes alma şansı vermiştir.

Romalılar'ın kurbanlarını çarmıha germeleri gibi Hristiyan idamları da devletin acı verme güçlerini dramatikleştirmeyi amaçlıyordu. Çark ya da vücudu geren aletler gibi ölüm makineleri, halkın kurbanın kaslarının parçalanmasını görebilmesi ve kurbanın çığlıklarını duyabilmesi için ölümü mümkün olduğunca erteler. Çarmıha germenin tersine, acıyı uzatan Hristiyan otoriteleri kurbanı bir et parçasına dönüşmeden önce işlediği günahların büyüklüğünü itiraf etmeye zorlamaya çalışıyordu; işkencenin dini ve bir anlamda hayırlı bir amacı vardı, suçluya Cehennem'in derinliklerinden kurtulmak için günahı itiraf etme ayinine katılma konusunda son bir şans sunuyordu.

Dr. Guillotin bu iddiaları reddediyordu. Suçluların çoğunun çarkın bir iki kere çevrilmesinden sonra bilinçlerini yitirdiklerine veya delirdiklerine, bu yüzden de tövbe etmekten aciz olduklarına işaret ediyordu. Ayrıca en aşağılık suçlunun bile yasaların ihlal edemeyeceği Bazı doğal bedensel

hakları olduğunu düşünüyordu. Dr. Guillotin, hapishaneler hakkındaki büyük bir Aydınlanma incelemesi olan Beccaria'nın *Suçlar ve Cezalara Dair*'inden yola çıkarak devletin ölüm cezası verdiğinde yok etmek üzere olduğu bedene azami saygıyı göstermesi gerektiğini, mahkumu anlamsız acılar çektirmeden çabucak öldürmesi gerektiğini ileri sürüyordu. Devlet böyle yaparak sıradan bir caniden üstün olduğunu göstermiş olacaktı.

Demek ki Guillotin'in amaçları bütünüyle insancıldı. Üstelik ölümü günah çıkarma gibi Hristiyan ayinlerinin akıldışılıklarından kurtardığını düşünüyordu. Dr. Guillotin Aydınlanma'ya yakışır, ayinden arındırılmış bir idam önerisini Devrim'in başlarında, 1789 Aralığında yaptı ama Millet Meclisi 1792 Martı'na kadar onun makinesinin kullanılmasına izin vermedi. Bir ay sonra bir adi suçlu bıçağın altında can verdi, 21 Ağustos 1792'de de makine ilk kez siyasi amaçlarla kullanıldı ve kralcı Collenot d'Augrement'ın başı kesildi.

Giyotin cezalandırmayı dini ritüelden koparmayı amaçladığı için giyotinin ilk savunucuları onun şehir dışındaki nötr mekanlarda kullanılması gerektiğini düşünmüşlerdi. 1792 yılının başlarından kalan bir gravür bu nötr olayın adı bilinmeyen, ağaçlık bir yerde yapıldığını gösteriyordu. Gravüre eşlik eden açıklama yazısında "insanların yaklaşmasını önlemek için makinenin etrafına engeller yerleştirilecektir" deniyordu. Giyotinin ilk kullanımlarında otoriteler cezalandırmayı görünmezleştirmeye çalışmışlardı. Gelgelelim giyotin şehre döndüğünde Dr. Guillotin'in korktuğu ölüm teşhiri eskisinden de güçlü bir şekilde geri döndü.

Hapishaneden idam yerine yapılan uzun yürüyüşle mahkûm şehir ahalisinin bakışlarına sunuluyordu. Yürüyüş kolu genellikle şehir hapishanesinden ağır ağır ana caddeye çıkıyordu; bazen iki saat kadar süren bu yürüyüşler sırasında kalabalıklar cadde boyunca onlu veya on ikili sıralar oluşturuyorlardı. Mahkumların bu geçit resminde Ancien Regime'deki idamların gelenekselleşmiş bir unsuru da görülüyor, seyirciler eski idam ayinlerinde ya da şehirde yapılan dini alaylarda yaptıkları gibi alaya katılıyorlardı. Cadde kenarlarındaki insanlar çoğunlukla küfürler ediyor ya da teşvik edici sözler haykırıyor, arabalarda bulunanlar da onlara cevap veriyorlardı. Arabalar yavaş yavaş ilerlerken mahkûm da kalabalıklara nutuk çekebiliyordu. Yol boyunca kalabalıkların karakteri de değişebiliyor, araba cadde boyunca ilerlerken düşman kalabalık dostane bir kalabalığa dönüşebiliyordu, bu da çoğunlukla arabayı takip eden aynı

insanların yol boyunca fikirlerini değiştirmeleriyle gerçekleşiyordu. Giyotin alayları, Devrim sırasında, Fransızlar'ın "karnaval gibi" diye niteledikleri o canlı ve kendiliğinden kalabalık hayata en yaklaşan anlardı.

İdam yerine varıldığında bu aktif kalabalık birdenbire duruveriyordu. Geleneksel ritüelleşmiş ceza formu giyotinin yanına gelindiğinde sona eriyordu. Mahkumun bedeni artık engellerden arındırılmış bir mekana, boş bir hacme giriyordu.

Dr. Guillotin’in makinesi ilk olarak Sağ Yaka’da, adi suçluların yeni bir ölümle ölmelerini izlemeye hevesli iki-üç bin kişilik bir kalabalığı alabilen orta büyüklükte bir meydan olan Greve Meydanı’na yerleştirildi. 1792 Ağustosu’nda, siyasi idamların başlamasından kısa bir süre sonra belediye yetkilileri giyotini şehrin daha merkezi, siyasi açıdan önemli ve daha geniş bir mekanına, Carrousel Meydanı’na taşıdılar; etrafı Louvre Sarayı’nın dış kanatlarıyla çevrili olan bu yer önemli idamlarda on iki ila yirmi bin arasında insan alabiliyordu, Bizzat XVI. Louis’nin idamı için giyotin bir kez daha Tuileries Bahçeleri’nin yine şehir merkezindeki öbür ucuna, daha geniş bir yere taşındı. Eskiden XVI. Louis Meydanı adını taşıyan bu açık alana Devrim Meydanı adı verilmişti - bugünse burayı Concorde Meydanı olarak biliriz. Yani giyotin eski devletin kalbinin derinliklerine indikçe daha büyük kent mekanlarına taşınıyordu.

Giyotine ayrılan bu üç kamu alanının hiçbiri görünürlüğü artırmak için antik Pnyks’te olduğu gibi eğimlendirilmiş değildi. Üç meydanın hiçbirinde darağacı platformu üzerindeki olayların 30 metreden daha uzaktakiler tarafından görülmesini sağlayacak kadar yüksek değildi. Darağacının yüksekliği Greve Meydanı için ancak yetiyordu, daha büyük olan iki meydan içinse uygun değildi. Üstelik siyası idamlarda darağacının hemen etrafına askeri birlikler yerleşiyordu; önemli idamlarda, giyotine muhafızlık eden askerlerin sayısı beş bini buluyordu. Bu büyük alanlar bu şekilde mahkûm ile kalabalık arasındaki bedensel ve görsel teması koparıyorlardı.

Makinenin kendisi de ölme edimini artık görülebilir bir olay olmaktan çıkarıyordu. Giyotinin bıçağı öyle hızlı iniyordu ki insan bir an bıçağın altındaki oyuğa bağlanmış canlı bir insan, bir an sonra ise hareketsiz bir ceset görüyordu. Araya sadece kurbanın boynundan fışkıran kan giriyordu ama sonra yaradan gelen kan da su sızdıran bir boruda olduğu gibi yavaş yavaş azalmaya başlıyordu. Örneğin, bıçak düştükten sonraki anda Madame Roland’ın bedeninin nasıl göründüğü şöyle anlatılmıştır:

> Bıçak kafasını kestiğinde, kopuk gövdeden iki büyük huzme halinde kan fışkırdı ki bu pek sık görülen bir şey değildi: Çoğunlukla yere düşen kafa soluk olurdu ve o korkunç anda hissedilen duyguların kalbe geri gönderdiği kan epey zayıf, damla damla akardı.

Ölüm teknolojisi değiştiği için ölüm gösterisine katılan aktörler artık eski idamlardaki rollerini oynamıyorlardı. Gazete haberlerinde "ne mahkumun kişiliğinden, ne de cellattan bahsediliyordu; vurgu artık makinenin kendisi üzerindeydi." Ancien Regime'de işkenceci-cellat tören yöneticisi gibiydi; kalabalığa yeni numaralar gösterir, onların sıcak demirle dağlama ya da çarkı bir kez daha çevirme taleplerine cevap verirdi. Celladın artık yerine getirmesi gereken küçük, fiziksel bakımdan önemsiz tek bir işi vardı, o da bıçağı tutan ipi bırakmak. Devrim sırasında sadece bir iki idamda cellatlara ve izleyici kalabalığına daha aktif roller verilmişti. Hebert'in idamı bu istisnai ölümlerden biriydi. Halk bıçağın, önceki idamdan kalan kanların üzerine damladığını hissedebilmesi için hainin tam ensesinin üzerine kadar indirilmesini talep etmişti; Hebert dehşetle haykırırken Carrousel Meydanı'ndaki büyük kalabalık şapkalarını sallayıp "Çok yaşa Cumhuriyet!" diye bağırmıştı. Cellatla kalabalığın aktif olarak katıldığı bu tür ölümler devrimci disiplindeki nahoş gevşemeler olarak görülüyor ve nadiren tekrarlanıyordu.

Kurbanın bıçağın altındaki oyuğa bağlanmadan önce kalabalığa konuşma yapmasına nadiren izin veriliyordu; otoriteler tam da Charles Dickens'ın *İki Şehrin Hikayesi*'nde ve sayısız kralcı broşürde anlatılan türden dramatik soylu ölüm sahnelerinin yaşanmasından, kalabalığı otoritelerin aleyhine çevirebilecek son sözler söylenmesinden korkuyorlardı. Aslında otoritelerin zannettikleri kadar korkmalarını gerektirecek bir şey yoktu, çünkü mekanın hacmi makineyle öldürmenin nötrlüğünü pekiştiriyordu. Bir kurban bağırdığında yurttaşlar kalabalığı olsa olsa bir jest görebilirdi, kurbanın sözlerini gerçekten duyabilenler sadece muhafızlardı. Giyotine sımsıkı bağlanmış, yüzü aşağıda, bıçak deriyi hemen yarabilsin diye ensesi traşlanmış olan kurban kımıldayamıyor, ölümün geldiğini görmüyor ve acı hissetmiyordu; Guillotin'in "insancıl ölüm"ü bu çok önemli anda pasif bedenler yaratıyordu. Nasıl cellat öldürmek için ipi biraz gevşetmekten başka bir şey yapmıyorsa, mahkum da ölmek için hareketsizce uzanmaktan başka bir şey yapmıyordu,

XVI. Louis 21 Ocak 1793'te, Devrim Meydanı'nda giyotinle idam edildi. Piskopos Bossuet, kralın büyükbabasının huzurunda, 1662 yılında verdiği bir vaazda "siz [kral] ölseniz bile, otoriteniz hiçbir zaman ölmez... İnsan ölür, doğru, ama kral hiçbir zaman ölmez" diyordu. Şimdi otoriteler kralı öldürerek bu durumu değiştirmeye çalışıyorlardı; onun ölümüyle kendi egemenlikleri başlayacaktı. Bu canalıcı adımı kuşatan muazzam karmaşıklıklara rağmen kralın ölme tarzıyla ilgili bazı gerçekler açıktır. Bir kere kralın bir arabayla götürüldüğü giyotin alayı önceki idamlardan önce yaşanan karnavalvari olaylara hiç benzemiyordu. Arabanın etrafında muazzam sayıda askeri muhafız vardı; üstelik şehir içinde giderken XVI. Louis ürpertici ölçüde sessiz bir kalabalıkla karşılaştı. Bu sessizlik devrimci yorumcular tarafından halkın egemenlik değişimine gösterdiği saygının işareti olarak görüldü; kralcı yorumcular ise kalabalığın sessizliğinin halkın pişmanlığının ilk işareti olduğunu düşünüyorlardı. Tarihçi Lynn Hunt kalabalığın her iki hissi de yaşadığına inanır: "Devrimciler kendilerini ataerkil otorite anlayışlarının palamarlarından söküp kurtarırken son derece yoğun, ikircikli hisler yaşıyorlardı: Bir yanda yeni bir çağın verdiği sevinç, öte yanda gelecekle ilgili karanlık bir önsezi vardı." Üçüncü bir unsur daha vardı. Bir kralı ölmeye giderken seyretmek ama hiçbir kişisel tepki vermemek, insanı sorumluluk hissinden de kurtarır; oradaydım ama sorumlu değilim.

Louis Capet'nin artık Fransa kralı olmadığına işaret etmek için Devrim Meydanında onu öldürmek için kullanılan araçlar diğer idamlar için kullanılanların aynısıydı —aynı makine, aynı bıçak, hatta son kullanılışından sonra temizlenmemiş bir bıçak. Mekanik tekrar eşitler; Louis Capet herkes gibi ölecekti. Gelgelelim kralı ölüme mahkum edenler bu mekanik simgenin tek başına halkı ikna etmeye yeteceğine inanacak kadar saf değillerdi. İdamı düzenleyenlerin çoğu, kralın kesik başının konuşabileceğinden, hatta belki kralın hiç ölmeyeceğinden korkuyorlardı. Daha rasyonel bir başka korkulan da ölmeden önce darağacında çok dokunaklı konuşmasıydı. Bu nedenle kralın ölüm koşullarını mümkün olduğunca nötrleştirmeye çalıştılar. Kalabalığın etrafını muazzam bir askeri alay kuşatmıştı ve bu askerlerin yüzleri dışarıya, kalabalığa doğru değil içeri, darağacına dönüktü; bu tertibi almış en azından on beş bin asker vardı. Askerler yalıtıcı unsur işlevini görüyorlardı; 150 metre kalınlığında bir hat oluşturan askerler kalabalığın XVI. Louis'nin söylediği herhangi bir şeyi duymasını, yüzünün veya bedeninin herhangi bir ayrıntısını görmesini

imkansızlaştırıyordu. "Dönemin bütün gravürleri kalabalığın idamdan herhangi bir şey görmekte ciddi güçlükler çekmiş olduğunu açıkça gösterir."

Olaydaki aslında çok tuhaf görünebilecek törensizlik, aynı nötrlük arzusundan kaynaklanır. Kralı öldürenlerden hiçbiri darağacı platformunda onun yanında görünmemiş ya da kalabalığa konuşmamıştır; tören yöneticisi olarak kimse öne çıkmamıştır. Diğer siyasi tutsakların çoğu gibi krala da darağacını bir sahne olarak kullanma fırsatı verilmemiştir; son sözleri olarak her ne söylediyse bunları sadece darağacının altında onun etrafını saran muhafızlar duyabilmiştir. Cellat Sanson nihai jesti yapıp Louis Capet'nin kellesini kalabalığa göstermiştir, ama arada askerlerin oluşturduğu kalın, yalıtıcı şerit başı çok az insanın görmesine neden olmuştur. Böylece kralı yok edenler, idam sırasında kendilerini işin içine sadece pasif bir biçimde katılmış, bu koşulları yaratan mekanizmanın sıradan bir parçasıymış gibi göstererek korumuşlardır.

Dorinda Outram'ın gözlemlerine göre Devrim'deki şiddet olaylarına ilişkin birinci elden tanıklıklar "çoğunlukla kalabalığın apatikliğini vurgular"; Terör Dönemi'nde "idamları seyreden gözü dönmüş kalabalık imgesi" bütünüyle yanlıştır, "kalabalıkların pasifliğini öne çıkaran betimlemeler gerçeğe daha yakındır". Olay-olmayan olay olarak ölüm, pasif bir bedenin ölümü, ölümün endüstriyel üretimi, boşlukta ölüm: Kralın ve daha binlerce kişinin ölümü etrafındaki fiziksel ve mekansal çağrışımlar bunlardır.

Giyotinin işleyiş tarzı, bir devlet bürokrasisiyle uğraşmış herkese anlamlı gelecektir. Nötrlük iktidara sorumluluk almadan işleme imkanı verir. Boş hacim, iktidarın kaçamaklı işleyişine uygun bir mekandı. Devrimci kalabalıklar Lynn Hunt'ın bahsettiği karışık duyguların pençesinde olduğu sürece Boullée ve meslektaşlarının tasarladığı boş mekanlar da bir amaca hizmet etmiş oluyordu. Kalabalık bu mekanlar içinde sorumluluktan kurtuluyordu; mekan bedensel taahhüt yükünü kaldırıyordu. Kalabalık kolektif bir röntgenci haline geliyordu.

Ama Devrim bir diğer iktidar makinesinden ibaret değildi; yeni bir yurttaş yaratmaya çalışıyordu. Devrimci tutkuların ateşine kapılanların karşılaştıkları açmaz, boş bir hacmi insani değerle doldurma açmazıydı. Devrim'i örgütleyenler şehirdeki bu boşluğu yeni devrimci törenler ve festivaller yaratarak doldurmaya çalıştılar.

3. FESTİVAL BEDENLERİ

Devrim'in ilk yıllarında Paris sokakları sürekli halk gösterileriyle dolup taşıyordu. Örneğin "maskeli balolarda" bazı insanlar çaldıkları elbiseleri kullanarak papaz ya da aristokrat kılığına giriyorlar, eşekler üzerinde alaylar oluşturup eski yöneticileriyle alay ediyorlardı. Sokak ayrıca *sans-culottes'*un, yani baldırı çıplak, zayıf, kavruk adamların, yırtık pırtık muslin urbalar giyen kadınların —süssüz devrimci bedenlerin— kamusal alanı hizmetini görüyordu. Devrim ilerledikçe maskeli balolar devrim piramidinin tepesindekileri tehdit eder hale geldi; rejim sokağı disiplin altına almaya çalıştı. *Sans-culottes* toplulukları da devrimde sadece kendi yansımalarını görmekten daha fazla şey istiyorlardı; geçmişte sadece acı ve yadsınma yaşamış olan bu insanların Devrim tamamına erdiğinde bir devrimcinin nasıl göründüğünü görmeye ihtiyaçları vardı.

Bu nedenle, peş peşe gelen devrimci rejimler bir yurttaşlar kalabalığının uygun giysi, jest ve davranışlarının koreografisini yapan, soyut fikirleri insan bedeninde ete kemiğe büründüren resmi festivaller yaratmaya çalıştılar. Ama Fransız yurttaş festivalleri düşmanların tasfiyesi sırasında karşılaşılanla aynı tuzağa yakalanıyordu; törenler çoğunlukla yurttaşların bedenini pasifleştirip nötrleştirerek sona eriyordu.

Direniş yasaklanıyor

Devrim'in ikinci yılında devrimci festivalleri örgütleyenler sistematik olarak şehirde bu festivallerin yapılacağı açık yerler araştırmaya başladılar. Tarihçi Mona Ozouf bu itkiyi 1790 yılında şehri kasıp kavuran hisse, Devrim'in "dini etkilerden kurtulması gerektiği" hissine bağlar. Devrim ikinci yılından itibaren yerleşik din mekanizmasını hedef alırken yurttaş törenlerinin sorumluluğunu papazlar değil David ve Quatremere de Quincy gibi sanatçılar üstlendi. Yine de eski dini ritüeller yeni kılıklara ve isimlere bürünerek devam ediyordu; Örneğin Çile oyunlarının senaryolarının yerini dirilen İsa rolünü bir halk temsilcisinin üstlendiği ve Havariler'in yerine de yeni yönetici elitin geçtiği sokak tiyatrosu aldı.

Devrim'in en civcivli zamanları olan 1792 baharında düzenlenen iki çok büyük festival bu gösterilerin Paris coğrafyasından nasıl yararlandığını gösterir. Châteauvieux Festivali 15 Nisan 1792'de, ona bir cevap olarak

düzenlenen Simonneau Festivali ise 3 Haziran 1792de yapıldı. Paris'teki Châteauvieux Festivali, diye yazar Mona Ozouf, "1790 Ağustosu'nda ayaklanan ve sonra bir şekilde kürek mahkumu olmaktan kurtulan Châteauvieux'lu İsviçreliler'i anmayı" amaçlıyordu; "ayaklanmalara yönelik bir övgü olmasa da ayaklananların rehabilitasyonu" niteliğindeydi; oysa Simonneau Festivali "gıda maddeleriyle ilgili yasayı savunurken bir halk ayaklanmasında öldürülen Etampes belediye başkanını anmayı amaçlıyordu: bu kez ayaklanmanın kurbanı yüceltiliyordu." Châteauvieux devrimci sanatçı Jacques-Louis David tarafından, Simonneau ise mimari tasarımcı ve yazar Quatremere de Quincy tarafından düzenlendi. Her ikisinde de özgürlüğün hacmi öldürücü bir rol oynadı.

David'in festivali 1790'daki büyük yiyecek ayaklanmasının başladığı semtte, Saint-Antoine'da, sabah saat 10'da başladı. Seçilen güzergâh şehrin doğu ucundan batıya doğru, işçi sınıfı semtinden festivalin yapılacağı Champ de Mars'daki büyük açık alana uzanıyordu. David dini bir festivalde olduğu gibi "duraklar", yani simgesel mola noktaları belirlemişti: İlk büyük durak kalabalığın bir özgürlük heykelinin açılışını yaptığı Bastille'di; ikinci durak Danton ve Robespierre gibi önde gelen siyasetçilerin halka katıldığı Hötel de Ville'di; üçüncü duraksa şehrin merkezindeki Devrim Meydanı'ydı. Burada sahne tasarımcısı meydana hâkim durumdaki XV. Louis heykelinin gözlerini bağlamış ve başına kırmızı bir Frigya bonesi geçirmişti; bu kraliyet adaletinin tarafsız olması gerektiğini ve kralın Fransız yurttaşlığının yeni elbisesini giydiğini simgeliyordu. Yirmi-otuz bin kişilik kalabalık yola çıktıktan on iki saat sonra son durak olan Champ de Mars’a ulaştı.

David katılımı teşvik etmek için sahici bir ilham ürünü olan bir simge bulmuştu: Halk polisinin yerini coplarla değil şiirsel bir biçimde buğday demetleriyle silahlanmış festival görevlilerinin almış olması dikkat çekiyordu." Tahıl simgeciliği, yiyecek ayaklanmalarının simgeciliğini tersine çeviriyordu: Tahıl burada törensel amaçlarla, kıtlığın değil bereketin simgesi olarak bulunuyordu. Tehditkar olmayan, hayat verici buğday demetleri yol boyunca insanları aralarında disipliner bir engel olmadığını düşünmeye teşvik ediyordu; *Revolutions de Paris* gazetesi, "alay zinciri birçok yerde kırılmasına rağmen... seyirciler boşlukları kısa zamanda doldurdu: Herkes festivale katılmak istiyordu..." diye yazıyordu.

Kalabalık keyifle hareket ediyordu etmesine ama ne yaptığını pek de bilmiyordu; bu yürüyen kitle David’in yarattığı kostümler ve tören

arabalarından çok azını görebiliyordu. David sokaklarda bu tür bir kafa karışıklığı yaşanacağını öngörmüş ve bu durumu festivalin Champ de Mars'daki son durağında gidermeye çalışmıştı. Sekiz hektarlık açık alanda insanları, altı yedi bin kişilik dev yarım-daire şeritleri halinde sıralamış, insanlardan oluşan her yarım halka arasında boş alan şeritleri bırakarak kalabalığı şekle sokmuştu. Çok basit birkaç faaliyetten ibaret olan bir törenin bütün bir gün sürmesi isteniyordu. Bir siyasetçi, adaletsiz hapis cezalarının yarattığı pislikten ateşle arınmak için Anavatan Sunağı üzerinde bir şenlik ateşi yaktı; kalabalık sırf bu olay için müzisyen Gossec tarafından bestelenen ve sözleri M.-J. Chenier'ye ait olan bir özgürlük Marşı söyledi. Son olarak, o sıralarda yayımlanan *Les Annales Patriotiques* dergisine bakılırsa, insanlar "vatanseverlik mutluluğunu, kusursuz eşitliği ve yurttaşlar arasındaki kardeşliği" kutlamak için sunak etrafında dans etti.

Senaryo planlandığı gibi yürümedi. Champ de Mars'ın açık havasında o gün için bestelenen devrimci marşın sözleri ve ezgileri uzaklardan duyulamadı. David devasa insan şeritlerinin sunak etrafında dans etmesini planlamıştı ama ancak sunağa yakın olanlar dans etme buyruğunu duydular, sadece onlar ne yapılacağını biliyorlardı. Katılımcılar yurttaş gibi davranmaya çalışırken büyük bir kargaşa yaşadıklarından bahsediyorlardı. "Champ de Mars'da dans etmenin beni nasıl daha iyi bir yurttaş haline getirdiğini anlamış değilim," diyordu biri; bir başkası ise "afallayıp kaldık, kısa bir süre sonra da meyhanenin yolunu tuttuk," diyordu. Gösterinin barışçıl atmosferi, halkın dayanışma içinde olduğunu olumluyordu elbette. Ama David ve diğer devrimci tasarımcılar için önemli olan bu festivalin özüydü. Halkın kendiliğinden patlamalarının Ancien Regime'i olduğu gibi devrimci düzeni de tehdit edebileceğini bildikleri için insan kalabalıklarını yönlendirmek istemişlerdi ama senaryoları sonuçta başarısız oldu.

Bu tür törenlerde sokaklar geçmişin bariz yankılarını taşıyorlardı: Lanetliler alayı, ermişlere adanan günlerde düzenlenen alayların durakları vb. Üstelik sokak tam da çeşitliliği nedeniyle birlik önüne engeller çıkaran bir yerdi; yeni düzenin alayları sokağın ekonomik amaçlarını silip atmıyor, yıkık evlerini gizlemiyordu. Oysa boş bir mekanda her şeye baştan başlamak mümkün görünüyordu. Tarihçi Joan Scott'ın görüşüne göre boşlukta düzenlenen törenlerde bedensel jest ile siyasi göndergesi arasına, gösterge ile simge arasına hiçbir şey girmiyordu.

Ama tam da sokağın bu şekilde silinmesi bedeni pasifleştiriyor gibiydi. Birkaç ay sonra Champ de Mars'da düzenlenen benzer bir olaya katılan

genç bir çocuk David'in sorununu basit ama özlü biçimde ortaya koyuyordu:

> Anavatan sunağı üzerinde birçok insan görmüş, "Kral" ve "Millet Meclisi" sözlerinin söylendiğini duymuştu ama onlar hakkında ne söylendiğini anlamamıştı.... akşamleyin kızıl bayrağın geleceğinin söylendiğini duydu. Kaçmak için etrafı kollamaya başladı; anavatan sunağında iyi yurttaşların orada kalmaları gerektiğinin söylendiğini fark etti...

David'in yolunu kesen bir şey yoktu: Büyük festival açık, engellenmemiş mekanda, saf hacim içinde sonlandı ve tükendi. Bu sona hâkim olan duygular kafa karışıklığı ve hissizlikti.

Quatremere de Quincy, Simonneau karşı-festivalini insanları daha disiplinli davranmaya zorlayacak bir hukuki otorite ve istikrar gösterisi olarak tasarladı. Buğday demetleriyle silahlanan protokol görevlileri yerine Quatremere de Quincy kendi görevlilerini tüfek ve süngülerle silahlandırdı. David gibi o da kalabalıklara kayıtsız kalamıyordu; bu gösteriyi düzenlemenin tek amacı Paris halkı üzerinde bir etki yaratmaktı. Organizatörler halkın artık sorumluluğun yeni bir rejimde olduğunu, devletin kapılarının anarşiye kapandığını hissetmesini istiyorlardı. Quatremere de Quincy David'in kullandığı senaryodan yola çıktı: Onun festivali de aynı güzergâhı izledi; şehrin doğu kesimlerinde yürüyüşe başlayan alay Bastille, Hotel de Ville ve Devrim Meydanı duraklarında durdu. En son olarak Champ de Mars'da katılımcıları birbirine bağlaması amacıyla ufak bir gösteri düzendi, kalabalık Simonneau'nun büstüne defneden bir taç yerleştirdi. Bu anda doğa da yardımcı oldu; gökyüzü birden karardı, kalabalık heykeli silahlarıyla selamlarken çakan şimşeklerin aydınlığı üzerine düştü, topçuların atışlarının gümbürtüsü gökgürültüsüne karıştı. Ama bu olay da parça parça döküldü. Katılımcılar ne yapacaklarını ve birbirlerine ne söyleyeceklerini bilmedikleri için neredeyse ossaat dağıldılar. Quatremere de Quincy açık mekanın hacminin kalabalıkta yasanın ihtişamına dair bir his uyandıracağını düşünmüştü. Ama halk açık alandaki bu birlik ve kuvvet gösterisini kayıtsız bir edayla izlemekle yetindi.

Bu festivaller özgürlük hakkında rahatsız edici bir ders vermişlerdir. Direncin üstesinden gelmeye, engelleri ortadan kaldırmaya, beyaz bir sayfa açmaya çalışan özgürlük —saf, saydam bir hacim olarak tasarlanan

özgürlük— bedeni uyuşturur. Uyutucu bir etkisi vardır. Bedeni uyaran özgürlük bunu saf-olmayışı, güçlüğü ve engeli özgürlük deneyiminin kendisinin birer parçası olarak kabul ederek yapar. Fransız Devrimi'nin festivalleri, Batı uygarlığında bedensel özgürlük deneyiminin bir hareket mekaniği —her yere gitme, engelsiz hareket etme, özgürce, boş hacimde azamiye çıkan bir özgürlükle dolaşma yeteneği— uğruna bir kenara atıldığı noktaya karşılık gelirler. Bu hareket mekaniği, modern deneyimin —kaçınılmaz hayal kırıklıkları yaratan toplumsal, çevresel ya da kişisel direnci haksızlık olarak gören deneyimin— büyük bir bölümünü işgal etmiştir. İnsan ilişkilerinde rahatlık, konfor, "kullanıcı dostu" olmak bireysel hareket özgürlüğünün garantileri olarak görülmeye başlanmıştır. Oysa direnç insan bedeni için temel ve zorunlu bir deneyimdir: Beden içinde yaşadığı dünyayı karşılaştığı direnci hissederek dikkate almak durumunda kalır. Cennet Bahçesi'nden sürülmekten çıkarılan dersin laik versiyonudur bu. Beden, zorlukla baş etmeye uğraşırken canlanır.

Toplumsal temas

Modern toplum engelsiz harekete özgürlük muamelesi yapmaya başlayınca Marianne'ın bedeninin temsil ettiği arzuları ne yapmak gerektiği konusunda tereddüde düştü. Bu arzular başka insanlara bağlanmaya, salt cinsel değil aynı zamanda toplumsal bir temas da kurmaya yönelik kardeşlik arzularıdır. Hogarth'ın *Beer Street* gravürü, Marianne'ın ortaya çıkışından kırk yıl önce, birbirlerine temas ederek toplumsallaşan insanlarla dolu hayali bir şehir tasvir etmişti. Özgürlük hacmi bedeni pasifleştirmeye başlayınca bu tür toplumsallık insanların, tıpkı işe giderken önlerinden geçtikleri kamusal anıtlar gibi, inanarak ama soyut biçimde hürmet gösterdikleri bir ideal haline geldi.

Marianne'ın kendisi de 10 Ağustos 1793'te yapılan bir festivalde bu tür bir anıt biçimine bürünmüştü. "Cumhuriyetin Birlik ve Bölünmezliği Festivalinde devasa, çıplak bir kadın heykelinin memelerine yerleştirilmiş yüksek basınçlı su fışkırtan çeşme önemli bir rol oynuyordu; bir kürsü üzerinde oturan kadının saçları başının etrafında Mısırlılar'ınki gibi belikler halinde toplanmıştı. "Yeniden Doğuş Çeşmesi" adı verilen bu devrimci tanrıça iki memesinden de beyaz renkli su akıtıyor, kaidenin dibinde duran devrim kutlayıcıları bu suyu taslarla içiyorlar, bu da onların Devrim'in "bozulmaz sütü" ile beslenmelerini simgeliyordu.

Festival başladığında, siyasi Konvansiyon'un başkanı "doğanın bütün insanları (muhtemelen memeye ulaşma bakımından) özgür ve eşit kıldığını

açıklayan bir konuşma yaptı; çeşmenin üzerindeki yazıtta '*Nous sommes tous ses enfants*' (Hepimiz onun evlatlarıyız) yazıyordu." Ama heykelin bozulmaz sütünden içme izni sadece o zamanki siyasi liderlere verilmişti. Festival organizatörleri Marianne'ın memelerine ulaşma konusundaki bu eşitsizliği gösteriyi basitleştirip herkes tarafından görülür hale getirme meselesi olarak gerekçelendiriyorlardı. Bu olayın günümüze ulaşan çizimleri, zaten halkın bu kendine yontma sanatıyla pek de ilgilenmediğini gösterir. Monnet'nin Yeniden Doğuş Çeşmesi etrafında toplanmış kalabalığı konu alan çizimi, halkın tıpkı Châteauvieux ve Simonneau festivallerinde olduğu gibi büyük bir kargaşa içinde sıralanmış olduğunu gösterir.

Tarihçi Marie-Helene Huet "halkı seyirci haline getirmek... iktidarın gerçek biçimi olan bir yabancılaşmayı sürdürmektir" demiştir. Adeta bu hakikati vurgularmışçasına, bu festival sırasında Marianne'ın bedeniyle kurulan temas o günün bir sonraki "durağı"na gitmenin peşrevi işlevini görüyordu. Kalabalık Marianne'ın önünden ayrılarak bir Herkül heykeline —muazzam kaslı göğüsleri olan ve sağ elinde bir kılıç taşıyan bir Herkül heykeline— gidip onun önünde Devrim'e bağlılık yemini etti, Herkül'ün bedenine cevap verircesine, kalabalık bir askeri birlik gibi safları sıklaştırmıştı. Yani senaryoda kadından erkeğe, evcimenden askeriye, toplumsaldan itaatkâra geçiş çağrısı yapılıyordu.

Devrim sertleştikçe Marianne'ın yerini kusursuz erkek savaşçı Herakles (ya da onun Roma versiyonu olan Herkül) aldı. Modern tarihçi Maurice Agulhon, Marianne'ın pasifliği gittikçe artan bir özgürlük Tanrıçası olarak tasvir edildiğini gösterir; 1790 ile 1794 yılları arasında çehresi yumuşamış, bedenin kaslarını yitirmiş, daha sakin ve pasif pozlar almaya başlayıp savaşa ön saflarda giden bir savaşçıdan yerleşik bir kadına dönüşmüştür. Marianne simgesindeki bu değişiklikler kadınların Devrim'in gidişatı içinde yaşadıkları deneyimlere paraleldi; başlangıçta devrimin itici gücü olan, kendi siyasi kulüplerini ve kitle hareketlerini örgütlemiş olan kadınlar 1793 yılında Devrim yerini Terör'e bırakırken erkek radikallerin grupları tarafından ezilmeye başladılar. Mary Jacobus ve Lynn Hunt gibi modern tarihçiler, bu festivalde Marianne ile Herkül'ün işgal ettiği yerleri karşılaştırarak şu sonuca varmışlardır: "Özgürlük'ün, yani Marianne'in yerini halkın gücünü gösteren bu kesinlikle eril figürün alması... kısmen kadınların siyasi katılımının artması tehdidine verilen bir cevaptı."

Ama Marianne'ın mevcudiyeti o kadar kolay bir kenara atılmış değildi: Canlı bir simge olarak Marianne dokunma ve dokunulma arzusunu temsil

eder. Bu arzunun bir başka adı da "güven"dir. Eski dini simge Meryem Ana'nın modern yansıması olarak Marianne bir merhamet, acı çekenlere bakma amblemidir. Ama Boullée'nin hayal ettiği, David'in de hayata geçirdiği türden devrim mekanında Marianne ulaşılmaz hale gelmişti. Ne dokunabiliyor ne de dokunulabiliyordu.

Bu temaların ilginç ve dokunaklı bir yansıması, o sıralarda, Devrim'in festival tasarımcılarından biri olan Jacques-Louis David'den geldi. Lynn Hunt, "Fransız Devrimi'nin kahramanları yaşayan liderler değil ölü şehitlerdi," der. Devrim bu kahramanların çektiği acıları nasıl anıyordu? David iki devrim şehidinin portresinde, biri 13 Temmuz 1793'te banyosunda suikasta kurban giden Jean-Paul Marat'ya, diğeri ise o yılın başlarında taşrada karşı-devrimcilerle çarpışırken ölen on üç yaşındaki Joseph Bara'ya ait olan portrelerde bunu yapmaya çalıştı. Her iki portrede de boş mekan trajik bir değer yüklenir.

David'in Marat'nın ölümündeki bu trajik değeri aktarış tarzı zaman içinde anlaşılmaz hale gelmiş olabilir çünkü David Marat'nın içinde yaşamak zorunda olduğu sahneyi değiştirmiştir. Marat sadece soğuk suya gömülerek teskin edilebilen acı verici bir deri hastalığı çekiyordu, o yüzden de mesaisinin çoğunu küvet içinde uzanıp insanları kabul ederek ya da yukarıdan uzatılan bir tahtaya bir şeyler yazarak geçiriyordu. Zengin bir adam olan Marat banyosunu konforlu bir oda haline getirmiş, üzerine antik sütunların resmedildiği beyaz duvar kâğıdıyla süslemişti; küvetin arkasındaki duvarın üzerine büyük bir harita asılmıştı. Marat'nın ölümünü resmetmeye çalışan o dönem ressamlarının çoğu, Charlotte Corday'nin devrimci gazeteciyi öldürdüğü bu odayı ayrıntılı olarak tasvir etmişlerdi. Bazıları ölen Marat'nın bedenini erdem simgeleriyle süslemişlerdi: Örneğin bunlardan birinde küvetinde uzanan Marat'nın başında defneden bir taç vardır; bir diğerinde her nasılsa toga giymiş vaziyette banyo yapmaktadır.

David defneden tacı, togayı, dekoru bir yana atar. Resminin yukarı yarısını yeşil-kahverengi tonlarla boyadığı nötr bir fondan ibaret olan boş bir mekanla doldurur. Aşağı yarıda ise küvetinde ölmekte olan Marat vardır, yazı tahtasına dayadığı elinde Charlotte Corday'den aldığı, kadının içeri girme iznini almasını sağlayan mektubu tutmaktadır; bir kalem tutan öbür el ise küvetin kenarından aşağı sarkmaktadır. Marat'nın çıplak vücudu açılmıştır ama David burada da yüzeyi arıtmıştır. Beyaz, kılsız ve düzgün cildin üzerinde hiçbir çıban ya da yara kabuğu görülmez, sadece Corday'nin Marat'yi bıçakladığında göğsünde açtığı küçük yarıktan gelen kan

damlacıkları renk verir bu tene. Küvetin önünde, üstünde yazı yazdığı bir kaide, bir mürekkep şişesi ve bir kâğıt parçası vardır; bir resim tarihçisinin gözlemlediği gibi, David bu nesneleri "Chardin tarzında", başlı-başına birer natürmort gibi çizer. Bu şiddetli cinayet sahnesine sükûnet ve boşluk damgasını vurmuştur. Baudelaire resme yarım yüzyıl sonra bakarken bu boşluktan bahseder: İnsan Marat'nın kahramanlığının farkına "bu odanın soğuk havasında, bu soğuk duvarlarda, bu soğuk ve tabutu andıran küvette" varır. Ama resim başkalarına olduğu gibi Baudelaire'e de gayri şahsi gelmiştir. Bir kahramanlık hikayesiyle dolduğu için Marat'nın insan olarak çektiği acıya yer kalmaz. Bu nötr ve boş mekanda merhamet eksiktir.

Joseph Bara'nın portresi şehitliği yine boş bir mekanda ele alır ama bu ele alış merhametle doludur. David bu tuvali tamamlanmadan bırakmıştır, belki de bu resmi bitirememesinin nedeni ressam olarak güttüğü niyetlerin sonucudur. Devrimci bir karakolu savunmaya çalışırken Vendee'de öldürülen genç oğlan çırılçıplaktır ve ölü beden Marat'dakiyle aynı nötr fon üzerine, hatta çocuğun hikayesini anlatan hiçbir dekor olmadığı için daha da aşırılaşan bir boşluk üzerine yerleştirilmiştir. Böyle kıraç bırakılan resim, bütün dikkati bedenin kendisi üzerinde odaklar. Ölüm, silinme, boşluk — Devrim'in beden üzerinde bıraktığı izler bunlardır.

Gelgelelim ressam, genç Joseph Bara'yı cinsel kimliği belirsiz bir figür haline getirmiştir. Oğlanın kalçaları geniş, ayaklan küçük ve narindir. David gövdeyi resme bakanların yönünde eğdiği için cinsel organları cepheden gösterilir; oğlanın kalçalarının arasında çok az tüy bitmiştir ve penisi bacakları arasında kalmıştır. Genç Bara'nın saçları boynun etrafında bir kızın serbest bırakılmış saçları gibi kıvrılır. Sanat tarihçisi Warren Roberts'ın dediği gibi, David'in androjen bir figür yaratmış olduğunu söylemek çok da isabetli sayılmaz. Bu şehit portresi: "kadınlığa yeniden değer yüklemek" anlamına da gelmez. Bu devrim kahramanı, David'in Devrim'den önce *Horatii'nin Yemini* gibi tuvallerde resmettiği erkeksi, kahraman delikanlılardan çok farklıdır çünkü ölüm Bara'nın bedenini cinsellikten arındırmıştır. Çocuksu masumiyeti, diğerkâmlığı onu Marianne figürünün barındırdığı bütün umutların arasına yerleştirir. Devrim'in son kahramanı Joseph Bara, Marianne'a geri dönmüştür; onun çocuğu, belki de onun teyididir.

Bara'nın ölümü Piero'nun *Kırbaçlama*'sıyla katı bir karşıtlık oluşturur. Piero büyük bir yer ikonu, bir kent sahnesi olarak okunabilen bir merhamet ikonu yaratmıştır. David ise merhameti boş bir mekan içinde resmeder.

Devrim'de merhamet bir beden yoluyla iletilebiliyordu, bir yer olarak değil. Ten ile taş arasındaki bu ahlaki kopuş, toplumun laikleşmesinin köşetaşlarından biri haline gelmiştir.

10. KENT BİREYCİLİĞİ
E. M. Forster'ın Londrası

1. YENİ ROMA

Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde Londra caddelerinde yürüyen Amerikalı bir işadamının, ülkesinin İngiltere'ye hiç isyan etmemesi gerektiği inancına kapılması bağışlanabilirdi. Edward dönemi Londrası, millerce uzanan muhteşem bina şeritleri, doğu tarafında her iki yanı banker ve tüccarların yoğun ekonomik hücreleriyle çevrili dev hükümet büroları, Mayfair, Knightsbridge ve Hyde Park'daki görkemli malikâneler, batıya doğru uzandıkça onların yerlerini alan daha orta sınıf ama yine de görkemli, hepsi de gözalıcı sıvalarla kaplı bloklar halinde uzanan meskenlerle imparatorluk ihtişamını sergiliyordu. Boston ve New York gibi Amerikan şehirlerinin zengin semtleri vardı elbette —New York'ta Beşinci Cadde boyunca uzanan malikaneler, Boston'da yeni Back Bay— ama Londra, Roma imparatorluğu'ndan beri görülmemiş küresel bir nüfuzun ganimetlerini sergiliyordu. Henry James, Edward dönemi Londrası'na "modern Roma" adını vermişti; büyüklük ve zenginlik bakımından bu benzetme son derece yerindeydi. Modern imparatorluk başkentinde, şehrin törensel dokusundaki amansız süreklilik Londra'nın başka yerlerindeki aynı ölçüde geniş yoksulluk ve toplumsal huzursuzluk sahnelerinden yalıtılmış gibi görünüyordu; ne antik Roma'da ne de modern New York ve Boston'daki zenginlik adalarında böyle bir yalıtım yoktu.

Bir Fransız politikacı şehre başka nedenlerle gıpta edebilirdi. İngiliz yemekleri Londra'yı onun için sürekli bir yerleşim yeri olarak düşünmeyi imkansız kılsa da, bir ziyareti göze alan Fransızımız şehrin siyasi düzenliliğine hayret edebilirdi; İngilizler arasında sınıf hasedi sınıf savaşından daha güçlüymüş gibi görünüyor, üst sınıflar günlük hayatta alt sınıflardan hürmet bekliyor ve görüyorlardı. Gerçekten de kıta Avrupası'ndan gelen birçok ziyaretçi İngiliz işçi sınıfı arasında yabancılara karşı büyük bir nezaket, "dış ülkeler"den nefret eden John Bull klişesiyle fena halde çelişen bir nezaket görüyorlardı. Buraya ziyarete gelen bir Parisli

hiçbir zaman bir devrim görmemiş olan Londra'yı 1789'dan beri üç kez, 1830'da, 1848'de ve 1871'de sosyal patlamalar yaşamış olan Paris'in tam karşı kutbuna yerleştirebilirdi. Mesela yemeklerinden çok rahatsız olduğu halde Londra'yı sosyolojik bir huşû içinde gezen genç Clemenceau, şehrin iç düzenini imparatorluğun getirdiği zenginliğe bağlamıştı. Ciemenceau'ya göre, akla hayale gelmeyecek kadar zengin olan bu yer, içindeki yoksulları fethettiği yerlerden getirdiği ganimetlerle teskin ediyordu.

İlk izlenimler bizi insanların saadeti konusunda olduğu kadar belli yerlerde yaşanan saadetler konusunda da yanıltabilir kuşkusuz, tam da bu nedenle çoğunlukla da tercihe şayandırlar; gelgelelim bu yanlış izlenimler öğreticidir. Londra ile Roma arasındaki karşılaştırmayı ele alalım.

Hadrianus'un Roması, imparatorların ve onların mühendislerinin muhteşem bir yol şebekesi sayesinde fiziksel ve toplumsal bakımdan bir araya getirdikleri bir imparatorluğun merkeziydi; başkentin ve taşranın zenginliği birbirlerine bağlıydı. Edward dönemi Londrası'nın kendi dışındaki yerlerle farklı bir ilişkisi vardı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Londra ve diğer İngiliz şehirleri büyürken uluslararası ticaretin pompaladığı bir krizin kurbanı olan İngiliz taşrası hızla boşalıyordu; İngiliz şehirleri Amerika'da yetiştirilen tahıllarla beslenmeye, Avustralya'dan gelen yünler ile, Mısır ve Hindistan'dan gelen pamukla giyinmeye gittikçe daha fazla alışıyordu. Bu kopuş çok hızlı şekilde, o dönemdeki bir yetişkinin ömrü içinde gerçekleşti. Bir gözlemci şöyle diyor: "1871 gibi yakın bir tarihte bile nüfusun yarısından fazlası köylerde ya da nüfusu yirmi bini geçmeyen kasabalarda yaşıyordu; şehirlerde nüfusun dörtte birinden biraz fazlası oturuyordu sadece ve bu hesapta şehir derken de yüz bin kişinin bir arada yaşadığı yerleri kastediyoruz." Kırk yıl sonra E. M. Forster şehirle kırı karşılaştırdığı büyük romanı *Howards End*'i yazdığı sıralarda İngiltere nüfusunun dörtte üçü şehirlerde, bu rakamın da dörtte biri Londra etrafında oturuyordu; geride ıssız kırlar ve sıkıntı içindeki köyler bırakmışlardı. Hadrianus dönemi Roması hemen hemen Kral VII. Edward dönemi Londrası'yla aynı büyüklükte dev bir şehir olmasına rağmen bu büyüklüğe ulaşması için altı yüz yıl gerekmişti.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında modern coğrafi dönüşüm bütün Batılı ülkeleri silip süpürdü. 1850'de Fransa, Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri tıpkı Britanya gibi ağırlıklı olarak kırsal toplumlardı; bir yüzyıl sonra hepsi nüfusun çekirdek bölgede yoğunlaştığı ağırlıklı olarak kentli toplumlar olmuşlardı. Berlin ve New York tıpkı Londra gibi kabaca aynı

paldır küldür oranla büyüdüler; her iki şehir de ülkelerinin kırsal bölgelerinin uluslararası ticaret akışına boyun eğmesiyle birlikte büyüdüler. 1848 ile 1945 arasındaki yıllara "kent devrimi" çağı adının verilmesi boşuna değil.

Gelgelelim böylesine hızlı bir kentsel değişimi sadece Adam Smith'in tahayyül ettiği şekliyle imalatın ve serbest piyasaların büyümesi açıklayamaz. New York, Paris ya da Berlin gibi Londra da ağırlıkla büyük imalat sanayilerinin bulunduğu bir şehir değildi; kent arazileri çok pahalıydı. Bu şehirler serbest piyasa merkezleri de değildi; hükümetlerin, büyük bankaların ve tröstlerin ulusal ve uluslararası mal ve hizmet piyasalarını kontrol etmeye çalıştıkları yerlerdi. Yine bu şehirler sadece, kurbanları —kırsal felaketlerin, siyasi ya da dini zulmün kurbanlarını— kendilerine çektikleri için büyümüş değillerdi, ama şehirlerde üç kurban türünün üçüne de bol miktarda rastlanabilirdi. Sermaye ya da iş yokluğunun caydıramadığı, kendi hayatlarının girişimcileri olan çok sayıda bağımsız genç de gönüllü olarak şehirlere geliyordu. Kent devrimi, ani toplumsal değişimlerin çoğu gibi birçok etkenle belirlenen bir olaydı ve ilk elden neredeyse anlamsız bir büyüme gibi yaşanıyordu. Londra bir yandan bütün Batı dünyasında meydana gelen ani, devasa kentsel büyümeyi örnekliyor, bir yandan da bunun bir felaket olmayacağı sözünü veriyordu.

İmparatorluk Roması ile İmparatorluk Londrası arasındaki ikinci bir fark da, Roma'nın Roma İmparatorluğu'nun dört bir yanındaki şehirler için model hizmeti görmesiydi; oysa on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki büyük kentleşme atılımı sırasında Londra diğer İngiliz şehirlerinden, özellikle de Manchester ve Birmingham gibi Kuzey ve Orta İngiltere şehirlerinden gittikçe koptu. Clemenceau imalatın ilerlemesi sayesinde İngiliz şehrinin insanların bir ast-üst düzeni içinde yerlerinde sabit kaldığı bir istikrar mekanı olacağını hayal etmişti; Londra için değil ama atölyeler, fabrikalar ve tersanelerle dolu bu sanayi şehirleri için bu yanılsama geçerli olabilirdi. Londra'da ekonomi gemiciliği, zanaatları, ağır sanayiyi, maliyeyi ve imparatorluk yönetimini, muazzam bir lüks mallar ticaretiyle iç içe geçiriyordu. Eleştirmen Raymond Williams, bu nedenle, Londra'nın "toplumsal ilişkileri" Kuzey İngiltere'dekilerden "daha karmaşık, daha örtülüydü" der. Forster *Howards End*'de Londra hakkında şu benzer gözlemlerde bulunur: "Para harcanıp yenileniyor, şan ve şeref kazanılıp kaybediliyor ve bu insanların hayatlarının simgesi olan şehrin kendisi sürekli bir akış içinde yükselip alçalıyordu."

Roma'yla yapılan yanlış karşılaştırma, Londra'nın ihtişamından etkilenen ziyaretçinin sağlam bir hükümetin nüfusu kontrol altında tuttuğunu düşünmesine neden olabilirdi. Ziyaretçilerin kendi şehirleri de böyle merkezi bir kontrol arıyorlardı: 1871'deki Komün ayaklanmalarından sonra Paris'teki otoriteler şehrin etkin bir merkezi yönetime kavuşmasını sağlayacak araçları kusursuzlaştırmışlardı; New York'ta Boss Tweed örgütünün parçalanmasından sonra, reformcular benzer biçimde rasyonel yurttaş denetimini sağlayacak bu araçları geliştirmeye çalışıyorlardı.

Ama New York ya da Paris'in tersine Londra'nın merkezi bir yönetim yapısı yoktu. 1888'e kadar, Londra'nın "bir Metropoliten İş İdare Heyeti, onlarca küçük kilise yönetim kurulu ve kırk sekiz muhafız birliği dışında bir şehir yönetimi yoktu." 1888 reformlarından sonra kurulan merkezi yönetimi de görece zayıf kaldı. Ama merkezi siyasi otoritenin olmayışı merkezi iktidarın olmadığı anlamına gelmiyordu. Bu merkezi iktidar, şehirdeki büyük arazi parçalarını kendi şahsi kontrolleri altında tutan büyük arazi sahiplerinin ellerindeydi.

On sekizinci yüzyılda ilk Bloomsbury meydanlarının yapılmasından beri, Londra'daki kent gelişimi orta sınıf ya da zenginler için yeni evler yapmak amacıyla çok yoksul insanların oturduğu ev ve dükkanları düzenli bir biçimde yerle bir etmişti. Bu ani dönüşümlerin pek fazla kamu müdahalesi ya da sınırlama gerektirmeden gerçekleşmesi, büyük arazi parçalarının bunları atalarından miras almış mülk sahiplerinin elinde olması sayesinde mümkün olmuştu. Aristokrat arazi sahipleri inşaat yapmakta özgürdüler ve bunların kenti "yenileme" planları, yerlerinden edilen yoksullar gittikçe daha küçük yerlere sıkıştıkları için Londra'daki yoksulluğun daha da yoğunlaşmasına neden oluyordu. 1885'te işçi Sınıfının Yerleşimi Hakkında Kraliyet Komisyonu raporunda şöyle deniyordu:

> Sefil evlerin yıkılması sıhhi ve toplumsal bakımdan semtin menfaatine ama yoksullara bunların yerine geçecek herhangi bir yerleşim imkanı sunulmuyor... Bu yöntemin sonucu, evsiz kalan halkın yıkımlar başladığı zaman komşu cadde ve sokaklara doluşması oluyor; yeni binalar tamamlandığı zaman da bu artan baskıyı rahatlatmak için pek bir şey yapılmıyor.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca, kent geliştirme planları yoksulluğu Londra'nın finans merkezi City'nin doğusuna, Thames'in güneyine ve Regent's Park'ın kuzeyine itti. Şehrin merkezi bölgelerinde yoksulluk,

halkın gözlerinden süslü alçılarla gizlenen yoğunlaşmış adacıklar halinde varoluyordu. Londra, Paris'ten daha önce ve New York'tan daha kapsamlı bir biçimde sınıfsal olarak homojen, bağıntısız mekanlardan oluşan bir şehir yarattı.

Londra zenginliği bakımından bir bütün olarak İngiltere, Galler ve İskoçya'ya damgasını vuran büyük servet eşitsizliklerini yansıtıyordu. 1910'da, Büyük Britanya'da ülkedeki ailelerin en zengin yüzde 10'luk kısmı ulusal zenginliğin yaklaşık yüzde 90'ına sahipti; en zengin yüzde 1 servetin yüzde 70'ini elinde bulunduruyordu. Kentleşen toplum, yoksulluk ile zenginlik arasındaki sanayi öncesi ayrımları yeni koşullar içinde de korumuştu. 1806'da ülke zenginliğinin yüzde 85'i en zengin yüzde 10'un, yüzde 65'i ise en tepedeki yüzde 1'in elindeydi. Yüzyıl içinde bazı toprak sahibi kodamanlar yoksullaşırken üst tabakada bunların yerlerini daha fazla imalatçı ve imparatorluğun çeşitli yerlerinde iş yapan işadamları aldı. Oysa ülke nüfusunun tam yarısı ulusal zenginliğin sadece yüzde 3'ünü oluşturan gelirlerle yaşıyordu ve bu yoksunluktan çok az sayıda Londralı kurtulabilmişti. Bu bakımdan Clemenceau fena halde çuvallamıştı: Fethin ganimetleri halkın çoğunluğuna ulaşmamıştı.

Modern imparatorluk şehrinin bu gerçekleri göz önünde bulundurulursa, ziyaretçilerin doluluk ve kamu düzeni izlenimlerini nasıl açıklamak gerekir o zaman? Toplumsal huzursuzluk kendisini kesinlikle hissettirse de birçok Londralı sermayenin devrimin meydan okumasıyla karşılaşmadan kapitalizmin nimetlerini toplayabilmiş olmasından etkilenmiş durumdaydı. Bu istikrar İngilizler'in sınıf sistemi karşısındaki kayıtsızlıklarıyla açıklanamazdı. Alfred Kazin'in dediği gibi, "sınıf savaşı sadece İngilizler'e ait bir şey sayılamasa bile" İngilizler sınıfsal ayrımlara karşı Amerikan ve Alman muadillerinden çok daha hassas olmuşlardır. Kazin, örneğin George Orweli'in 1937'de sarfettiği şu sözlere dikkat çeker: "Ne yöne dönerseniz dönün bu sınıf farklılıkları laneti taş bir duvar gibi karşınıza çıkar. Daha doğrusu karşınıza taş bir duvar gibi değil de bir akvaryumun cam panosu gibi çıkar."

Bu büyük, eşitsiz şehri açık bir devrime karşı koruyan başka güçler de vardı. Şehir üzerine yazan Walter Benjamin Paris'e şehrin örnek alınan kültüründen yola çıkarak "on dokuzuncu yüzyılın başkenti" demiştir. Londra'nın örnek teşkil eden bireyciliğinden yola çıkarak oraya da on dokuzuncu yüzyılın başkenti denebilir. Gerçekten de on dokuzuncu yüzyıl, sık sık, Alexis de Tocqueville'in *Amerika'da Demokrasi* kitabının ikinci

cildinde ortaya attığı tabirle Bireycilik Çağı olarak anılmıştır. Bireyciliğin cesur yanı kendi kendine güvenmesi olabilir ama Tocqueville bireyciliğin bir tür sivil yalnızlık olarak düşündüğü daha melankolik yanını görmüştü. Şöyle yazıyordu: "Herkes kendisinden başka herkesin kaderine yabancıymış gibi davranıyor... Diğer yurttaşlarla ilişkilerine gelince, onların aralarına karışıyor olabilir ama onları görmüyor; onlara dokunuyor ama hissetmiyor; yalnızca kendi içinde ve sadece kendisi için yaşıyor. Bu koşullarda aklında belli bir aile hissi kalsa bile artık bir toplum hissi kalmıyor."

Tocqueville'e göre, bu tür bireycilik topluma belli bir düzen getirebilirdi: birbirlerine karşılıklı kayıtsızlıkları sayesinde katlanan, içe dönük insanların biraradalığı. Kent mekanında bu tür bireyciliğin belli bir anlamı vardı. On dokuzuncu yüzyıl şehirleri planlanırken, serbestçe hareket eden bireylerden oluşan bir kalabalık yaratma ve örgütlü grupların şehir içindeki hareketini önleme amacı güdülmüştü. Kent mekanı içinde hareket eden bireylerin bedenleri yavaş yavaş içinde hareket ettikleri mekandan ve mekanın içindeki insanlardan koptular. Mekân hareket yüzünden değerini yitirirken bireyler başkalarıyla ortak bir kaderi paylaştıkları hissini yavaş yavaş yitirdiler.

1910'da *Howards End*'i yazarken romancı E. M. Forster'ın aklında da Londra'da Tocquevilleci bireyciliğin kazandığı zafer vardı. Kitabın en başında, psikolojik olduğu kadar toplumsal bir buyruk da olan ünlü "Bağ kur..." epigrafı yer alır. Forster'ın romanı bize tam da içindeki insanlar kişisel bağlar kurmadıkları için toplumsal olarak bir arada kalıyormuş gibi görünen bir şehir gösterir; insanlar toplumda mutsuzluk verici bir dengesizlik yaratan yalıtılmış, karşılıklı kayıtsızlıkla dolu hayatlar sürerler.

Roman, Londra'nın büyük kent devrimi sırasında yaşadığı olağanüstü hızlı dönüşümü yansıtır. Kendi döneminde yaşayan başka birçok kişi gibi, Forster için de modern hayatın temel gerçeği *hız*mış gibi görünüyordu. Romancıya göre değişimin hızının en özlü ifadesi otomobillerin ortaya çıkışıydı; *Howards End* bu yeni makineyi aforoz eden ibarelerle doludur. Tocquevilleci eğilim, Forster'ın Edward dönemi Londrası'nı çılgınca değişmesine rağmen ölü bir şehir olarak betimleyişinde görülür; Londra "öfke ve telgraflar"la dolu bir yer olduğu gibi, "aptalca hissizlik" sahneleriyle de doludur ona göre. Forster şehirdeki günlük hayatın —şehir içinde gezinen turistin göremeyeceği bir şeyin— sonucunda ortaya yaygın ama gizli bir hissizlik, kendilerini hayatın akışına kaptırmış yoksul kitleler

kadar zenginler ve kibarlar arasında da görülen bir hissizlik çıktığını hissettirmeye çalışır. Bireycilik ve hız hep birlikte modern bedeni körleştirirler; modern beden bağ kurmaz.

Howards End bütün bunları gayri meşru bir çocuk, karışık bir miras ve bir cinayetle ilgili epeyce irkiltici bir hikaye içinde anlatır. Romanı pek de beğendiği söylenemeyecek olan Virginia Woolf'un belirttiği gibi, Forster bizi onu bir sanat teknisyeni olarak değil bir toplum eleştirmeni olarak okumaya davet eder. Woolf'a göre "kulağımız iyice bükülür; bunu fark etmemiz, buna dikkat etmemiz istenir." Gerçekten de *Howards End* okuru sık sık kişilerin talihini değiştiren feci olaylarla taciz eder ve böylece yazar bu olayların anlamı üzerinde keyfine göre yargılarda bulunabilir. Fikir romancısı fazla düşünmenin bedelini genellikle sanatıyla öderken, bu roman kışkırtıcılığını hâlâ koruyan şaşırtıcı bir içgörüyle sona erer: Bireyin bedeni duyumsal yaşama yerinden edilip güçlükler yaşayarak dönebilir. "Bağ kur" komutuna ancak bireysek hızlı, serbest hareketlerinin önünde gerçek engeller olduğunu kabul eden insanlar uyabilir. Yaşayan bir kültür dirence olumlu bir deneyim muamelesi yapar.

Bu bölümde romancının kent bireyciliğini mahkum etmesine neden olan modern toplumsal gelişmelere —hikayesini dayandırdığı bedensel hareket ve bedensel pasiflik deneyimlerine— daha yakından bakacağız. Romanın şaşırtıcı sonu kent kültürü hakkında düşünmek için yeni bir yol önerir.

2. MODERN ATARDAMARLAR VE TOPLARDAMARLAR

On dokuzuncu yüzyıl kent tasarımı şehir içinde çok sayıda bireyin hareket etmesini teşvik ederken grupların, Fransız Devrimi'nde ortaya çıkan türden tehditkar grupların hareketlerini kısıtlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl kent tasarımcıları, şehri atardamar ve toplardamarlar içinde hareket edilen bir beden olarak tasavvur eden Aydınlanma'daki haleflerinin fikirlerinden yola çıkmışlar ama bu tahayyülü yeni bir biçimde kullanmışlardır. Aydınlanma şehircileri bireylerin şehrin kalabalıkları içinde dolaşmaktan uyarımlar alacağını tahayyül etmişlerdi; on dokuzuncu yüzyıl şehircileri ise bireylerin hareket yoluyla kalabalıktan korunacağını tahayyül ediyorlardı. Yüzyıl boyunca bu değişime damgasını vuran üç büyük inşaat projesi olmuştur: On dokuzuncu yüzyılın başlarında Londra'da Regent's Park ve

Regent Street'in inşa edilmesi; yüzyılın ortalarında Baron Haussmann döneminde Paris caddelerinin yeniden yapılması ve yüzyıl sonunda Londra Metrosu'nun yapılması. Bunların üçü de muazzam işlerdi. Biz sadece bu projelerin insanlara hareket etmeyi nasıl öğretiklerini araştıracağız.

Regent's Park

On sekizinci yüzyılda Paris'te de Londra'da da, planlamacılar parkları Ortaçağın kent bahçeleri gibi sığınaklar olarak değil de şehrin akciğerleri olarak tasarlayıp yaratmışlardı. On sekizinci yüzyılın akciğer-olarak-park anlayışı bitkilerin zaptiye tedbirleriyle korunmasını gerektiriyordu. Paris'te otoriteler 1750'li yılların ortalarında Tuileries'deki, bir zamanlar halka açık olan Kral Parkı'nın etrafını şehre sağlıklı hava veren bitkileri korumak amacıyla parmaklıklarla çevirdiler.

On sekizinci yüzyılda yapılmış olan Londra'daki büyük kent meydanları da on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde benzer biçimde çitlerle çevrilmişti. Modern şehirci Bruno Fortier'nin gözlemlediği gibi, park-akciğer benzetmesi basit ve dolaysızdı: Şehrin sokaklarından-damarlarından akan insanların bu kapalı parkların etrafında dolaşmaları, kan nasıl akciğerler tarafından tazeleniyorsa insanların da buraların temiz havasını soluyup bünyelerini temizlemeleri bekleniyordu. On sekizinci yüzyılın planlamacıları, o dönemde yaygın olan ve Fortier'nin "hareketli olan ve bir kitle oluşturan hiçbir şey bozulmaz" sözlerinin gayet iyi özetlediği tıbbi öncülden yola çıkıyorlardı. Londra'daki en büyük kent planlaması işi, mimar John Nash'le birlikte çalışan müstakbel kral IV. George tarafından on dokuzuncu yüzyıl başlarında üstlenilen Regent Street ve Regent's Park'ı yaratma işi akciğer-olarak-park ilkesine dayanıyordu ama daha fazla hız yapmanın mümkün olduğu bir şehre uyarlanmıştı.

Eski Marylebone Parkı'ndan yaratılan Regent's Park'ın sırf yüzölçümü bile muazzam büyüklükteydi. Nash bu büyük, meyilli kara parçasını özellikle istemiş ve Regent's Park'ta akciğerleri ağaçlardan değil büyük oranda çimenlerden oluşturmaya karar vermişti; bugün parkta, mesela Kraliçe Mary'nin Gül Bahçesi etrafında gördüğümüz ağaçların çoğu sonradan dikilmiştir. Büyük, düz, çimenlik bir alan örgütlü gruplar için kusursuz bir davet gibi görünüyordu ve Viktorya döneminde kimi zamanlarda bu davete icabet edildi. Ama Nash'in planı parkın etrafında hızla hareket eden bir trafik duvarı yaratarak açık alanın bu şekilde kullanılmasını önlüyordu. Regent's Park'ın parmaklıkları etrafından dolaşan yol bu ağır trafiği taşıyan kemer işlevini görüyordu. Atlı arabaların

kesintisiz hareket edebilmesini sağlamak için bu yol üzerindeki doğal çıkıntılar ve binalar kaldırıldı; son olarak Regent’s Park içinden akan bir kanalın yatağı da trafiği bozmaması için değiştirildi. Dickens parkın etrafındaki yolun bir yarış pistine benzediğini düşünüyordu. Yine yoğun araba trafiği için bazı iç yollar da yapıldı ve bu arabaların hızlı hareket edebilmesini sağlayacak şekilde döşendi.

Nash’in Londrası bir hız mekanı olduğu için bireylere pek uygun bir yer değildi. On sekizinci yüzyılda Londra'da ortaya çıkan kent meydanları, Londra'nın aslen tek tek evlerden oluşan bir şehir olduğu yolundaki görsel izlenimi yalanlıyorlardı. Meydanlara bakan büyük evler katı bir bütünlük izlenimi vermeleri için on beş-yirmi metrelik büyük bloklar halinde inşa edilmişlerdi; Londra'nın on sekizinci yüzyıldaki inşaat kanunları, özellikle 1774'te çıkarılan bir kanun levhaları ve diğer bireysel işaretleri yasaklamıştı. Bloomsbury'de sade bina blokları meydanlara ekilen çiçeklerin bolluğuyla kontrast oluşturuyorlardı; ayrıca içeri ile dışarı, kamusal ile özel arasında keskin bir ayrım çizgisi yaratıyorlardı.

Regent's Park bu eski meydanlardan daha büyüktü ancak Nash trafik akışının üzerinden parka bakan evleri tasarlarken bu farkı dikkate almadı; Regent's Park'ın etrafına müstakil evler yerleştirdi. Mimarın bu yanılsamayı yaratmak için kullandığı araç duvar sıvasıydı; bu sıva ıslatıldığı zaman Rönesans saraylarını destekleyen büyük kısa ve kalın taşlara benzer olarak şekillendirilebiliyor ya da kalıplara dökülüp ince ayrıntılı, süslü sütunlar yaratılabiliyordu. Nash, Regents Park'ın teras evlerinde, evlerin cephelerinde sıvayı bol bol kullanıp bu dev blokları birbirine bağlamıştı; ayrıntılı sıva kabukları bloktan bloğa geçerken bir tür ritm yaratıyorlardı.

Ama bu yapı malzemesi toplumsal kopukluğu da imliyor olabilirdi. Regent’s Park’ın etrafındaki bloklar neredeyse özbilinçli bir şekilde görkemliydiler. Tam da süslülükleriyle park alanı ile onun dışındaki kent dokusu arasında bir çizgi çekilmesine yardım ediyorlardı. Söz konusu alt doku derme çatma, yoksul ve düzensizdi. Regent's Park'ı çevreleyen alanlarda, Nash'in planı daha önce park arazisinin kuzeyinde yaşayan yoksulları daha da kuzeye, Chalk Farm ve Camden Town semtlerine sürdü. Konturlarını sıvayla birbirine bağlanan büyük evlerin oluşturduğu muazzam alan, tıpkı trafiğin akışı gibi, parka girmeyi güçleştiriyordu. Sonuç olarak Regent’s Park ilk yıllarında büyük ölçüde boş bir alan oldu. Tasarım, hızlı hareketi, planlamacılık jargonunun işe yarar bir terimiyle söylersek,

"yoğunluk azaltımı"na bağlıyordu. Üstelik bu hızlı hareket bireyselleşmiş ulaşımın hareketiydi, atlı arabalarla yapılıyordu.

Nash'in planı trafiğin parka yakın çevreden değil —çünkü o muhteşem duvarların berisinde yaşayan çok az insan araba tutacak paraya sahipti— şehrin merkezinden geleceğini öngörüyordu. Regent's Park güney ucunda bir bağlantı yoluyla Nash'in yarattığı büyük bulvara, Regent's Street'e bağlanır. Nash bu bulvarı yaratmak için yıkılması imkansız bir kilise binası gibi bir dizi aşılmaz engelle uğraşmak zorunda kalmıştı; bu engelleri de yıkamadığı ne varsa etrafından kıvrılan bir cadde tasarlayarak aşmıştı. Cadde yine kalabalık bir trafiğe göre, ama bu kez arabaların yanı sıra yayalar da düşünülerek tasarlanmıştı. Burada da birörnek binaların oluşturduğu muazzam bloklar vardı. Regent Street'de bunlar yeni bir ticari amaca hizmet ediyorlardı çünkü Nash zemin katı seviyesinde kesintisiz bir alışveriş mekanı yaratmıştı; oysa eski Londra'daki dükkanlar başlangıçta ev niyetiyle yapılmış oldukları için farklı farklı şekillerde dükkan haline getirilmişlerdi. Nash, Londra'nın, dükkanların omurga boyunca sıralandığı, çatısı camla kaplı bazilikalardan oluşan kapalı çarşı ilkesini sokağa taşımıştı.

Regent Street kent tasarımında çığır açan bir olaydı. Sürekli, ağır bir trafik akışım zemin seviyesindeki tek işlevli kullanımla bir araya getiriyordu. Caddenin bu organizasyonu, Nash'in kuzeyde inşa ettiği parkta olduğu gibi, cadde ile cadde hattı arkasındaki bölge arasında bir ayrım yaratıyordu. Ticaret yan sokaklara taşmıyordu; araba ticareti eski dolaşık mahallelerin içlerine uzanamıyordu ve caddedeki yaya akışı, bir bazilikada olduğu gibi, omurga boyunca (onunla dik açılar oluşturacak şekilde değil) yönlendirilmişti. Tek işlevli cadde işbölümüne benzer bir mekan bölümü yaratıyor, cadde kenarları sadece alışveriş amacına hizmet ederken yakındaki mekanlar caddeyle zorunlu bir ilişkisi olmayan zanaat ve işletmelere hizmet veriyordu.

Regent's Park ve Regent Street, bir arada, harekete yeni bir toplumsal anlam veriyordu. Trafiğin Regent's Park'ta olduğu gibi mekanı yalıtmak ve inceltmek için kullanılması, belli bir amaç için bir araya gelecek kalabalıkları dağıtıyordu. Regent Street'de çizgisel yaya hareketinin yarattığı baskı, mesela bir konuşmayı dinlemek amacıyla yerli yerinde duran bir kalabalık oluşmasını güçleştiriyordu ki bu durum bugün de böyledir. Cadde de park da, bunun yerine bireyin hareketli bedenine ayrıcalık veriyordu. Regent Street kendi içinde hayat olmayan bir yer

değildi, değildir. Ayrıca, Nash tasarımının bu tür toplumsal sonuçlar doğurmasını özellikle isteyip istemediğini gösterecek yazılı bir şey bırakmamıştır. Birçok İngiliz şehirci gibi o da Boullée'nin oluşturduğu türden teorilerden tiksiniyordu. Tek işlevli bir caddedeki kitlesel hareket bir kalabalık içinde kendi özel kaygılarının peşine düşen bireylere ayrıcalık tanımanın zorunlu ilk adımıydı.

Hausmann'ın üç şebekesi

Nash'in Londra'da yaptığı iş, imparator III. Napoleon ile baş şehir planlamacısı Baron Haussmann'ın iki kuşak sonra Paris'te uygulayacakları planların öncüsü oldu. 1848 ve 1830 Devrimlerini yaşayan ve büyükbabalarının zamanındaki Büyük Devrim'in anıları belleklerinde çok canlı olan bu devlet adamlarının aklında kitlelerin hareketleri vardı. Nash için bunu kesinleyecek kadar bilgi sahibi olmasak da, Napoleon ve Hausmann onlar kentli kitlelerin hareketlerini kısıtlamak için bilinçli olarak bireylerin hareketlerine ayrıcalık tanımaya çalışmışlardı.

1850'lerde ve 1860'larda Paris'i yeniden inşa etme planı III. Napoleon’a aitti, 1853’te, "Haussmann'ın Seine Vilayeti Valisi makamına geçmek için yemin ettiği gün", diye yazıyor tarihçi David Pinckney,

> Napoleon ona bir Paris haritası verdi; haritanın üzerine dört ayrı renkli kalemle (renkler her bir projenin ona göre ne kadar acil olduğunu gösteriyordu) yapılmasını önerdiği caddeleri çizmişti. Sadece Louis Napoleon'un eseri olan bu harita şehrin ileriki yirmi yılda geçireceği dönüşümün temel planı oldu.

Haussmann bu kılavuzu kullanarak modern zamanların en büyük kent yenileme planını yürüttü. Ortaçağ ve Rönesans dönemlerine ait kent dokusunun önemli bir bölümünü yıkıp yoğun atlı araba trafiğini taşıyan kuşatıcı, düz sokaklardan oluşan yeni, birörnek cadde duvarları inşa etti; caddelerin planı şehrin merkezini kenarlardaki semtlere bağlıyordu. Yeni bir yapı malzemesi, dökme demir kullanarak —Haussmann mimarı Baltard'a "Demir! Demir! Yalnızca demir!" diye bağırmıştı— Paris'in merkez çarşısını yeniden inşa etti. Paris Operası gibi büyük anıtlar yaptı, şehrin parklarını yeniden tasarladı ve yeraltında dev kanalizasyon kanallarından oluşan yeni bir şebeke yarattı.

Haussmann caddeler yaparken Romalılar'ın çizgisel form ilkelerini yeni şekillerde uygulamaya koydu. III. Napoleon memuruna hepi topu bir eskiz vermişti. Haussmann plandaki caddeleri yapmak için yüksek ahşap kuleler

inşa etti; —"kent geometricileri" adını verdiği— asistanları buraya çıkıp ellerinde pergel ve cetvel, dümdüz şehrin eski surlarına kadar uzanan caddeler ve sokaklar tasarlayıp hesaplarını yapıyorlardı. Kent geometricilerinin baktığı yönlerde, özellikle kuzey ve kuzeydoğuda üzerleri büyük ölçüde işçi evleri, atölyeler ve küçük fabrikalarla dolu araziler vardı. Haussmann bu bölgelerin tam ortasını bıçak gibi keserek yoksul toplulukları üzerlerinden trafiğin aktığı bulvarlardan kopardı.

Nash'in Regent's Park etrafında yaptığı çevre yolu gibi, trafik akışı hareketli vasıtalardan oluşan bir duvar yaratıyor, yoksul semtler bu duvarın arkasında parça bölük uzanıyordu. Ayrıca bu caddelerin genişliği de Haussmann'ın ayaklanan kalabalıkların hareketinden duyduğu korkuya göre ince ince hesaplanmıştı. Cadde genişliği iki ordu arabasının yan yana geçmesine izin veriyordu, böylece askerler gerekirse sokak duvarının arkasındaki topluluklara rahatça ateş açabilecekti. Yine Regent's Park etrafında olduğu gibi sokak duvarı binalardan oluşan kesintisiz bir blok meydana getiriyor; dükkanların zemin seviyesinde, dairelerin de hemen yukarıda olması sayesinde en zengin şehir sakinleri caddeye en yakın, en yoksullar da gökyüzüne en yakın yerlerde oturuyorlardı. Haussmann'ın en yoksul semtlerdeki çabaları neredeyse münhasıran binaların cepheleri üzerinde odaklanıyordu; "müteahhitlerin belli yükseklik standartlarına uymaları ve önceden belirlenmiş cepheleri yapmaları gerekiyordu ama bu cephelerin ardında sıkış tıkış ve havasız barınaklar yapmakta serbesttiler ki çoğu da öyle yaptı".

Haussmann ve geometricilerinin ürettiği kent haritası şehri üç "şebeke"ye bölüyordu. Birinci Şebeke aslen Ortaçağ şehrinin oluşturduğu dolaşık sokaklarla ilgiliydi; burada Haussmann'ın çabası eski şehri araba trafiği tarafından kullanılabilir hale getirmek için Seine'e yakın bölgedeki binaları yokmak ve sokakları düzleştirmek üzerinde odaklanıyordu. İkinci Şebeke şehri etrafa, *octroi* denen surların ötesine bağlayan sokaklardan oluşuyordu; caddeler kenar mahallelere uzanınca şehir yönetimi artık merkeze bağlanmış olan bölgeleri de denetimi altına almış oluyordu. Üçüncü Şebeke daha amorftu, şehrin ana güzergâhları arasında köprü görevi gören caddelerle Birinci ve ikinci Şebekeleri birbirine bağlayan caddelerden oluşuyordu.

Haussmann'ın planında Birinci Şebeke'nin caddeleri L'Enfant'ın Washington’da yaptığı türden kent toplardamarları/arterleri işlevini görüyordu. Bina ile hareketli beden arasındaki ilişki önemliydi; anıtlar,

kiliseler ve diğer yapılar bir vasıtanın ya da yürüyen bir bedenin katettiği ilerlemeyi gösteren kerterizlerdi. Louvre'un hemen kuzeyindeki Palais Royal'i yeni opera binasına bağlayan cadde ve şehir meclisini Saint-Antoine Kilisesi'ne bağlayan Rivoli Caddesi bu tür Birinci Şebeke arterlerindendi.

İkinci Şebeke caddeleri ise şehrin atardamarları hizmetini görüyorlardı. Bunlardaki hareket büyük ölçüde şehrin dışına, ticarete ve hafif sanayiye yönelikti çünkü Haussmann daha fazla yoksulu kent merkezine çekmek istemiyordu. Buralarda caddenin sınırını oluşturan bina formunun mahiyeti o kadar önemli değildi. Châtelet Meydanı'ndan şehrin kuzey kapısı Saint-Denis'ye kadar uzanan ve bugün Sebastopol Bulvarı olarak bildiğimiz Merkez Bulvar bu tür kent atardamarlarından biriydi. Bu büyük cadde çizgisel formun içerdiği toplumsal denetimin numunelik örneğiydi. Yaklaşık 30 metre genişliğinde ve bir mil uzunluğundaki Sebastopol Bulvarı yoğun, düzensiz ve yoksul bir bölgeyi ikiye bölüyordu.

Eski sokak ve bina dokusu bu atardamarı beslemiyor, hatta onunla ilişki bile kurmuyordu. Sokaklar bulvara çoğunlukla acayip, hatta geçilmesi imkansız açılarla bağlanıyordu. Sebastopol Bulvarı'nın sokak duvarı ardındaki bu parçalanmış mekanları beslemek gibi bir derdi yoktu; derdi, kuzeyi besleyecek bir yol sunmaktı. Hatta Haussmann burayı bu yönde akan tek yönlü bir cadde olarak tasarlamıştı. Her şeyden önemlisi, bu tür bir ikinci Şebeke yolu, vasıtaların hızlı hareket edebileceği bir mekan olmalıydı.

Üçüncü Şebeke'nin haritası, amacı gereği, hem toplardamarları hem de atardamarları içeriyordu. Haussmann'ın Caulaincourt Caddesi için getirdiği ama uygulanmayan öneri bu tipin belirgin örneğidir. Bu öneri, mal dolu arabaları şehrin kuzey ucundaki Montmartre Mezarlığı etrafından dolandırıp doğu ve batıdaki ikinci Şebeke atardamarları arasındaki trafiği birbirine bağlama sorunuyla karşılaştı. Sonuçta Haussmann yaşayanlar yerine ölüleri rahatsız etmek zorunda kalarak yolun bir kısmını mezarlığın üzerinden geçirdi; bu da ölülerin ailelerinin, tam Fransızlar'dan beklenebilecek bir şey yaparak, Haussmann aleyhinde külliyetli tazminat davaları açıp ölülerin hava parası hakkı konusunda sıkı pazarlıklara girmesine neden oldu. Ama Caulaincourt Caddesi Paris'teki yeni hareketlilik coğrafyasının şehir hayatının bütün yönlerini ne ölçüde ihlal ettiğini çarpıcı bir biçimde gösterdiği için daha ciddi itirazlar da doğurdu.

Walter Benjamin, on dokuzuncu yüzyıl Paris, kültürü üzerine yaptığı harika çalışmada şehrin cam çatılı pasajlarını "kentin kılcal damarları"

olarak betimliyordu; şehirde hayatın nabzının atmasını sağlayan bütün hareketler, özel dükkanları, küçük cafeleri ve kan pıhtıları gibi sürekli bir akış halindeki insanlarıyla bu küçük, üzerleri kapalı pasajlarda odaklanıyordu. Sebastopol Bulvarı bir başka harekete, bölücü bir tazyike, kendini hayatın bu tür anaforlarına bağlayamayacak kadar hızlı, bastırılmış tek yönlü bir harekete sahne oluyordu. Regent Street gibi Sebastopol Bulvarı da on dokuzuncu yüzyılda çok canlı bir yerdi. Siyasi bir grup olarak kent kalabalığını dağıtsa da yük arabalarındaki, at arabalarındaki bireyleri ve yayaları neredeyse çılgınca bir girdaba fırlatıyordu. Ama bir tasarım olarak o da pek hayra alamet olmadı. Çünkü insanların taleplerine değil harekete ayrıcalık tanıma yolunda iki yeni adım daha atıldı: Caddedeki trafiğin tasarımı cadde boyunca uzanan bina kütlelerinin tasarımından koparıldı. Tek önem verilen şey cepheydi; kentin atardamarı da caddeyi kent merkezinde oturmak yerine oradan kaçmanın aracı haline getirdi.

Londra Metrosu

Londra Metrosu'nun başlattığı toplumsal devrim genellikle insanları şehre getirme devrimi olarak betimlenir. Ama metro sistemini geliştirenler Haussmann'ın şebeke sisteminden bazı dersler almışlar, insanları şehre getirmek kadar şehirden çıkarmaya da çalışmışlardı. Bu dışa yönelik hareketin sınıfsal ve caddelerdeki en kararlı *flâneur*'ün, şehirde dolaşan aylak insanın bile sempati duyacağı bir karakteri vardı. Belli bir refah düzeyine ulaşmış şehirler olan Paris, Berlin ve New York gibi Londra'da da on dokuzuncu yüzyılın sonunda Mayfair, Knightsridge, Bayswater ve şehrin diğer zengin semtlerinde, yoksul işçilerin oluşturduğu en büyük grup evlerde çalışan hizmetçi ve uşaklardı. Uşak ve hizmetçilerle bağlantılı ikincil bir hizmet işçileri ordusu daha vardı: Ev eşyası tamircileri, evin ihtiyaçlarının tedarik edildiği esnaflar, arabalardan, atlardan sorumlu bakıcılar vb. Eviçlerinde yaşayan uşak ve hizmetçiler aile hayatının en mahrem sahnelerinde işverenlerinin arasına karışırlardı; Londra'nın her yıl mayıs sonlarından ağustosa kadar süren sosyete sezonunda sosyeteye takdim edilecek genç leydileri giydirip saçlarını yapmak için taşradan yirmi bin kadar genç kızdan oluşan üçüncü bir ordu daha geliyordu. Edward dönemi Londrası, Avrupa tarihinde zenginlerle yoksulların aynı evin mahremiyeti içinde yaşadıkları son dönemdir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra uşak ve hizmetçilerin yerini tedricen makineler almıştır.

Gelgelelim zengin evlere hizmet veren ikincil işçi ordusunun çoğu mensubu ve imparatorluk bürokrasisi ile şehrin ihtiyaç duyduğu muazzam

sayıda katip ve düşük seviyeli hizmet işçisi, büyük toprak sahiplerinin projelerinin hiç ilişmediği eski Londra'nın kuytularında sıkış tıkış yaşıyorlardı. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, bu yoksul ama iş sahibi emekçilerin çoğu East End ile South Bank'in daha önceleri sadece kimsesizlerin veya denizciler gibi geçici kiracıların oturduğu semtlerine de doluştular.

Merkezde yoksul evlerinin meydana getirdiği cepler ve East End ile South Bank'teki evler, sıvalarla kaplı görkemli anıtlardan çok farklı bir şehir sergiliyorlardı. En nihayet burada antik Roma'ya, halk kitlelerinin sefalet içinde yaşadığı Roma'ya benzeyen bir şehre gelindiği düşünülebilir. Ama antik Roma'nın apartman bloklarının, yani *insulae*'sinin tersine, hatta diğer Avrupa şehirlerinde ortaya çıkmış dev gecekondu semtlerinin tersine Londra sefaleti mimari olarak daha küçük bir ölçek üzerinde inşa etmişti. Şehirci Donald Olsen'ın yazdığı gibi, İngiltere de "mesken birimi ile bina birimi genelde aynıdır; kıta Avrupası'nda ise birinci ikincinin bir kısmından", bir sokak duvarı boyunca uzanan tek tek evlerin oluşturduğu şeritlerden ibarettir. East End'in gerçekten sefil kesimlerinde aileler küçük evlerin tek bir odasında oturuyorlardı. Metro bu insanların durumlarını değiştirmeye yardımcı oldu.

Ulusal zenginliğin ancak yüzde 3'üne ulaşabilen o yüzde 50'lik kesimin üst tabakasındakiler arasında, metronun sağladığı ucuz ulaşım imkanı oturacak daha iyi yerler aramayı mümkün kıldı. Yapı kooperatiflerinin artması bu rüyayı gerçekleştirecek aracı sunuyordu. 1880'lere gelindiğinde Londra'ya vurmuş olan kentleşme dalgası artık kentin dışına doğru çekilmeye başlamıştı. Toplu taşımanın gelişmesi sayesinde, gerekli parayı dişinden tırnağından artırarak biriktirebilen iş sahibi yoksullar artık şehir merkezinden Thames'in güneyinde ve şehir merkezinin kuzeyinde kalan Camden Town gibi semtlerdeki yeni sıra evlerden birisine, kendilerine ait bir eve taşınabiliyorlardı. İmtiyazlıların evlerinde olduğu gibi, bu mütevazı sıra evler her birinin arka tarafta kendine ait ufak bir bahçesi ve apteshanesi olan birörnek bloklardan oluşuyordu. Forster'a ve onunla aynı dönemde yaşayan orta sınıf mensuplarına, bu evlerin mimari kalitesi korkunç gelmişti; kötü inşa edilmiş, nemli evler iç kapatıcıydı, dışardaki tuvalet de leş gibi kokuyordu. Gelgelelim işçi sınıfı standartlarına göre bu evler muazzam bir başarıydı. İnsanlar farklı yerlerde yemek yiyor ve yatıyorlardı; artık evin içine sidik ve dışkı kokusu hâkim olmuyordu.

Metronun hem bir toplardamar hem de atardamar olarak hizmet gördüğü doğrudur. Londra'nın merkezini, özellikle de 1880'ler ve 1890'larda ortaya çıkan yeni mağazalarda kitlesel tüketime açmaya yardım etmiştir. O zamana kadar, Londra'nın zengin West End semtinde East End'in uşak ve hizmetçi olmayan yoksullarından tecrit edilmiş bir biçimde yaşamak mümkündü. Gelgelelim 1880'lerden itibaren, tarihçi Judith Walkowitz'in gözlemlediği gibi "Londra'nın yaygın hayali manzarası, coğrafi olarak sınırlı bir manzaradan sınırları ayrımsız ve tehlikeli bir biçimde ihlal edilen bir manzaraya (kaydı)." Bu ihlali yapanlar da hırsızlıktan çok alışveriş niyetiyle yapıyorlardı.

Ama Londra'daki metronun atardamar ve toplardamarlar sistemi daha karışık bir şehir yaratmışsa da bu karışımın zamansal olarak keskin sınırları vardı. Gün boyu şehrin insani kanı yerin altından kalbe doğru akıyordu; akşamları ise bu yeraltı kanalları, insanlar metroyu evlerine dönmek maksadıyla kulladıkları için, kitleyi merkezin dışına boşaltan atardamarlar haline geliyordu. Metro modelindeki kitlesel taşımayla birlikte modern kent merkezinin zamansal coğrafyası artık biçimlenmiş durumdaydı: Gündüzleri yoğunluk ve çeşitlilik, geceleri seyreklik ve homojenlik. Üstelik gündüz yaşanan bu karışım, sınıflar arasında güçlü bir insani temas da içermiyordu, insanlar çalışıyor, alışveriş yapıyor, sonra da evlerine gidiyorlardı.

3. KONFOR / RAHATLIK

Baudelaire'in şiirinde hız coşkulu bir deneyim olarak, hızlanan kentli de histerinin eşiğinde yaşayan bir erkek veya kadın olarak betimleniyordu. Aslında, ulaşımdaki teknik yenilikler sayesinde hız on dokuzuncu yüzyılda farklı bir karaktere büründü. Bu yenilikler gezen bedeni rahatlattı. Rahatlık dinlenme ve pasiflikle birlikte andığımız bir durumdur. On dokuzuncu yüzyılın teknolojisi hareketi tedricen bu tür pasif bir bedensel deneyim haline getirdi. Hareket eden beden ne kadar rahatlarsa toplumsal olarak da o kadar geri çekilip yalnız başına ve sessizce gezmeye başladı.

Rahatlık, horgörülmesi kolay bir duyumdur şüphesiz. Gelgelelim rahatlama arzusunun, çalışmayla yorulmuş bedenleri dinlendirmeye yönelik bir çaba sıfatıyla, vakur bir kökeni vardır. On dokuzuncu yüzyılda, fabrika ve sanayi emeğinin ilk yirmi otuz yılında işçiler gün boyu ayakta

durabildikleri ya da ellerini ve kollarını hareket ettirebildikleri sürece aralıksız çalışmaya zorlanıyorlardı. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde, gün ilerledikçe böyle angarya çalışmanın verimliliğinin düştüğü ortaya çıktı. Sanayi çözümlemecileri yüzyılın sonuna gelindiğinde çoğunlukla on saat mesai yapan İngiliz işçileri ile on iki, hatta bazen on dört saat mesai yapan Alman ve Fransız işçileri arasındaki farklılığı fark ettiler: İngiliz işçilerinin saat başına verimlilikleri çok daha fazlaydı. Verimlilikteki bu fark pazar günleri çalışan el işçileri ile pazar günleri dinlenmesine izin verilen işçiler arasında da görülüyordu; pazar günlerinde dinlenen işçiler haftanın geri kalan günlerinde daha sıkı çalışıyorlardı.

Piyasa mantığı, Henry Clay Frick gibi kaba kapitalistlere "işçinin iyisinin" bütün gün çalışmak isteyen, para kazanmak için bedenini son sınırlarına kadar zorlayan ve böylece enerjisini artıran işçi olduğunu düşündürüyordu. Ama yorgunluk farklı bir ekonomi getiriyordu. 1891 yılında, İtalyan fizyolog Angelo Masso yorgunluk ile verimlilik arasındaki ilişkiyi açıklamayı başarmıştı. *La Fatica* (Yorgunluk) adlı kitabında insanların kendilerini artık daha fazla çalışamayacak duruma gelmeden çok önce yorgun hissettiklerini gösteriyordu; yorgunluk hissi bedenin kendi enerjilerini kontrol etmesini, "daha az hassasiyetin" organizmaya vereceği zararlara karşı bedenin korunmasını sağlayan koruyucu bir mekanizmadır. Bu koruyucu yorgunluğun başladığı an, verimliliğin keskin bir biçimde düşmeye başladığı andır.

On dokuzuncu yüzyıldaki rahatlık/konfor arayışı bu duygulanımsal bağlam içinde kavranmalıdır. Rahat mobilyalar ve rahat dinlenme yerleri gibi rahat seyahat biçimleri de yorgunluk hislerinin damgasını vurduğu bedensel bitkinlikten kurtulmak için dinlenmeye yardımcı araçlar olarak ortaya çıktı. Gelgelelim rahatlığın daha en baştan beri bir başka yörüngesi daha vardı, çünkü rahatlık *bireyin* rahatıyla eşanlamlı hale gelmişti. Rahatlık/konfor bir kişinin uyarım ve duyarlık düzeyini aşağı çektiği gibi başka insanlardan uzaklaşarak dinlenen kişiye de hizmet ediyordu.

Sandalye-koltuk ve araba

Antik Yunanlılar *andron*'larında, Romalı çiftler de *triclinium*'larında muaşeret icabı uzanıyor ya da ayakta duruyorlardı. Bedenin dinlenirken büründüğü bu muaşeret duruşu antik tiyatroda olduğu gibi "patetik", yani incinmeye açık oturma duruşunun tam karşı kutbunda yer alıyordu. Ortaçağda muaşeret icabı olan pozisyon, oturan kişinin payesine bağımlı olmakla birlikte, hemen hemen çömelir vaziyette oturmaktı. Dinlenmek

amacıyla yapılan en yaygın mobilya arkasız alçak tabureler ya da alçak sandıklardı; arkalıklı sandalyeler paye sahibi insanlara ayrılıyordu. On yedinci yüzyıla gelindiğinde, mesela XIV. Louis'nin Versailles Sarayı'nda insanların nasıl, ne zaman ve kimlerin yanında oturacağını belirleyen karmaşık görgü kuralları, oluşmuştu. Bir kontes kralla kan bağı olan bir prensesin huzurunda ayakta durmak zorundaydı, ama kralla aynı soydan gelmeyen bir prensesin huzurunda bir tabureye oturabilirdi. Her iki tür prenses de, kral veya kraliçenin huzurunda oldukları zamanlar hariç kollu sandalyelerde oturabiliyordu. Kral veya kraliçenin huzurunda kan bağı olmayan prensesler ayağa kalkarken kan bağı olan prensesler sadece kolsuz bir sandalyede olmak şartıyla oturabiliyorlardı. Ayakta durmak hürmeti gösteren bir pozisyondu; prenseslerden uşaklara herkes, oturma konforunun keyfini çıkarmakta olan toplumsal üstleri huzurunda ayakta duruyordu.

Akıl Çağı'nda, sandalyeler-koltuklar, Versailles sarayının karmaşık örüntülerinden sonra adabı muaşerette yaşanan tedrici gevşemeyi yansıtarak, daha rahat pozisyonlarda oturma vasıtaları haline geldiler. Sandalyenin-koltuğun sırtı oturulan yer kadar önemli bir hal aldı ve oturan kişinin rahatça yaslanabilmesi için kavislendi; oturan kişi sağa sola rahatça dönebilsin diye kollar alçaltıldı. Bu değişim 1725 yılı civarında belirgin bir hal aldı; üzerine gerçek bir çobanın herhangi bir zamanda oturmasının mümkün olmadığı *bergere* ("çoban koltuğu") gibi Doğa'yı çağrıştıran isimleri olan rahat koltuklar ortaya çıktı. Mobilyacı Roubo, insanın bu tür koltuklarda omzunu arkaya yaslayarak dinlenebileceğini "ama leydilerin ya da beyefendilerin saç tuvaletlerini bozmamak için başın bütünüyle serbest bırakıldığını belirtiyordu. Yani on sekizinci yüzyılda konfor, otururken bile hareket özgürlüğü anlamına geliyordu; oturan kişi sağa sola eğilebiliyor, etrafındaki herkesle rahatça konuşabiliyordu. On sekizinci yüzyılın en pahalı koltukları kadar en basit sandalyelerinde bile bu eğilme ve hareket etme özgürlüğüne özen gösteriliyordu; o zamanlar yoksul İngiliz ve Amerikan evlerini süsleyen güzel ahşap "Windsor" koltukları, tıpkı aristokratların berjeri gibi sırtı desteklerken bedenin geri kalanına hareket edecek bol alan bırakıyordu.

On dokuzuncu yüzyıl koltukları bu muaşeretli oturma deneyimini inceden inceye ama güçlü bir biçimde değiştirdiler; bunu da döşemecilikteki yenilikler sayesinde yaptılar. 1830’a gelindiğinde, koltuk imalatçıları oturma yerlerinin altında ve sırtta yaylar kullanıyorlardı; yayların üzerine kalın minderler yerleştiriyor, bunların içini de ya at

kıllarıyla ya da yeni mekanik dokuma makinelerinin yan ürünleri olan yün kırpıntıları ile dolduruyorlardı. Böylece içleri aşırı doldurulan koltuklar, kanapeler ve divanlar devasa büyüklüklere ulaştılar. Fransız döşemeci Dervilliers "*confortables*" (rahat-konforlu) adını verdiği bu tür koltukları üretmeye 1838'de başladı. Bunu çeşitli modeller takip etti: 1863'te çıkan *confortable senateur* ve 1869'de çıkan, insanın bir kenarına çöküverdiği bir kayığa benzeyen *confortable gondole.* Bütün bu *"confortable*"larda beden içeri gömülüyor, etrafı iyice kuşatılıyor ve artık rahatça hareket edemiyordu. Özellikle mekanik yollarla minder dokuma alanında, kitlesel imalat işlemleri ilerledikçe koltuklar halkın geniş bir kesiminin ulaşabileceği eşyalar haline geldi. Bir işçinin ya da katibin evindeki "koltuk" bir gurur kaynağı ve hayatın dertlerinden kaçıp sığınılacak bir yer işlevi görüyordu. Bu koltuklarda rahatlık, tarihçi Sigfried Giedion'a göre, eski dönemlerle kıyaslandığında "ne oturma ne de yatma denebilecek serbest, sereserpe bir vaziyette... gevşeme"ye dayalı belli bir insan duruşu anlamına geliyordu artık.

On dokuzuncu yüzyılda koltuğa oturan kişi döşenmiş koltuğa gömülüp bedenini hareketsiz kılarak bir gevşeme töreni yapıyordu. On dokuzuncu yüzyılda sallanan sandalyeye de aynı teslimiyet tavrı damgasını vuruyordu. On sekizinci yüzyıldaki formda, mesela Windsor tipi sallanan sandalyede rahatlatıcı hareket doğrudan doğruya oturan kişinin ayağının itmesinin ürünüdür; on dokuzuncu yüzyılda imalatçılar bu sandalyelere yaylar ekleyince daha karmaşık mekanik hareketler ortaya çıktı. Bugün sallanan ofis koltuğu dediğimiz, o zamanlar sadece oturma koltuğu denen koltuk için Amerika'da ilk patent 1853'te alındı. Bu koltuğun yaylar ve halkalar sayesinde öne arkaya sallanması, "gevşemenin küçük ve çoğunlukla "bilinçsiz konum değiştirmeler"den kaynaklandığı anlamına geliyordu. Yaylı, arkaya indirilebilen koltukta arkaya yaslanmak ahşap bir sandalyede arkaya yaslanmaktan farklı bir fiziksel deneyimdir; beden rahatlayabilmek için daha az hareket eder; ayakların işini yaylar yapar.

Konfor ile pasif bedensel teslimiyetin birleşimi, oturarak yapılan eylemlerin en mahreminde de görülüyordu. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında sifonlu tuvaletlerin gelişmesi on sekizinci yüzyıldaki hijyen eğilimini sürdürdü. Ama Viktorya döneminin vitray klozetleri ve ahşap oturma yerleri, kesinlikle sadece faydacı amaçlar gözetilerek yapılmıyordu. Klozetlere ilginç şekiller veriliyor ve porselen kısımlar boyanıyordu. Hatta bu tuvaletlerin daha abartılıları mobilya gibi yapılmıştı; imalatçıları

insanların bunların üzerinde otururken tıpkı diğer sandalye ve koltuklarda olduğu gibi dinleneceklerini tahmin ediyorlardı. Bazılarına üzerlerine dergi konacak, bazılarına da bardak ve tabak konacak aksesuarlarlar eklenmişti; hatta Viktorya dönemi ticaretinin saflarında —adını mucidinden alan— usta işi bir "sallanan Crapper" bile belirmişti.

On dokuzuncu yüzyılda hacet gidermek mahrem bir faaliyet halini geldi. Oysa bir yüzyıl önce insanlar altında bir oturak olan bir *chaise-percé*'nin (delikli sandalye) üzerine oturur halde arkadaşlarıyla sohbet ederlerdi. İnsanlar artık banyo, lavabo ve tuvaletin bulunduğu odada sessizce otururken kimse tarafından rahatsız edilmeden düşünüyor, belki bir şeyler okuyor ya da içiyor ve kelimenin düz anlamıyla içlerini boşaltıyorlardı. Aynı içe çekilme evin daha aleni bölümlerindeki rahat koltuklarda da görülüyordu; işten yorgun argın eve gelen kişinin bu koltuklarda rahatsız edilmeden dinlenmeye hakkı olduğu düşünülüyordu.

Gezerken oturmak da aynı bireyselleştirilmiş konfor yörüngesini takip etti. Dervilliers'nin döşemecilik teknikleri atlı araba içlerinin tasarımına da yayıldı; arabaların altındaki yayların üzeri hoplamalara karşı gittikçe daha kalın minderlerle döşendi. Arabalardaki bu konfor, eski araçlarda arabaların hızlanmasının ceremesini çeken yolcuların hız artışlarına tahammül edebilmelerini sağladı.

Bu değişiklikler seyahatin toplumsal koşullarını değiştirdi. On dokuzuncu yüzyıl Avrupa trenleri altı ila sekiz yolcuyu aynı kompartmana, yüzleri birbirlerine bakacak şekilde yerleştiriyordu; bu oturma planı daha eski dönemlerin büyük atlı arabalarından alınmıştı. Tarihçi Wolfgang Schivelbusch'a göre, trenlerde ilk kez uygulandığında bu düzenleme "birbirlerine sessizce bakan insanlarda bir mahcubiyet" hissi yaratmıştı çünkü artık atlı arabalardaki gürültünün sağladığı örtü ortadan kalkmıştı. Gelgelelim tren vagonlarının konforu insanların tek başlarına kitap okumasına izin veriyordu.

Kitap okuyan ya da sessizce pencereden dışarı bakan sıkış tıkış bedenlerle dolu tren vagonu, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmış büyük bir toplumsal değişikliğe işaret ediyordu: Sessizlik bireysel mahremiyeti korumak amacıyla kullanılıyordu. Vagonlarda olduğu gibi sokaklarda da insanlar yabancıların kendileriyle konuşmamasını, yabancıların konuşmasına mahremiyetlerinin ihlali gibi bakmayı bir hak gibi görmeye başladılar. Hogarth'ın Londrası'nda ya da David'in Parisi'nde bir yabancıyla konuşmanın onun mahremiyetini ihlal etmek gibi bir yananlamı yoktu;

insanların kamuya karıştıklarında konuşmaları bekleniyor ve onlarla konuşuluyordu.

1840'lı yıllarda geliştirilen Amerikan tren vagonu yolcuları sessizlikleri içinde rahat bırakılma arzusunu neredeyse garanti altına alan bir konumda yerleştiriyordu. Kompartmanları olmayan Amerikan vagonunda bütün yolcular ileriye, birbirlerinin yüzlerine değil enselerine bakacak şekilde oturuyorlardı. Amerikan trenleri genellikle —Avrupa standartlarına göre— çok büyük mesafeler kat ediyorlardı ama Eski Dünya'dan gelen ziyaretçiler, insanın, vagondaki insanlar arasında hiçbir fiziksel engel olmamasına rağmen koca Kuzey Amerika kıtasını hiç kimseyle bir kelime etmek zorunda kalmadan kat edebilmesine hayret ediyorlardı. Sosyolog Georg Simmel'e göre, toplu ulaşımın ortaya çıkmasından önce insanlar çok nadiren uzun bir süre sessizce, sırf bakarak bir arada oturmak zorunda kalıyorlardı. Toplu taşımada oturmanın bu "Amerikan" yolu, artık Avrupa'da insanların kafe ve publarda oturma biçimlerinde de gözlenmeye başladı.

Kafe ve pub

Avrupa kıtasındaki kafelerin kökeni on sekizinci yüzyıl başlarındaki İngiliz kahvehanesidir. Bazı kahvehaneler atlı araba istasyonlarına yapılan ilaveler olarak ortaya çıkmışken, bazıları da başlı başına ayrı bir işletme olarak ortaya çıkmıştır. Londra’daki sigorta şirketi Lloyd’s işe bir kahvehane olarak başlamış ve buradaki kurallar diğer kent mekanlarının çoğunda da muaşeret kurallarını belirlemiştir; Lloyd’s kahvesinde bir fincan kahve ısmarladınız mı herkesle konuşma hakkına sahip oluyordunuz.

Kahvehanede yabancıları birbiriyle konuşmaya iten şey sadece sohbetseverlik değildi. Yol koşulları, şehirdeki durum ya da iş hakkında bilgi edinmenin en önemli yolu konuşmaktı. Toplumsal mertebe farklılıkları insanların görünüşlerinde ve aksanlarında açıkça ortaya çıksa da, serbestçe konuşma ihtiyacı insanların birlikte bir şeyler içtikleri sürece bunlara dikkat etmemelerini gerektiriyordu. On yedinci yüzyılın sonlarında modern gazetenin ortaya çıkışı konuşma itkisini iyice körükledi; odadaki raflarda sergilenen gazeteler insanlara tartışılacak mevzular veriyordu, yazılı söz konuşmadan daha kesin gibi görünmüyordu.

Ancien Regime’in Fransız kafe’si adını İngiliz kahvehanesinden alıyordu ve işleyişi büyük ölçüde onunkine benziyordu; yabancılar kafelerde serbestçe tartışıyor, dedikodu yapıyor ve birbirlerine bilgi veriyorlardı.

Devrim'den önceki yıllarda kafedeki bu karşılaşmalardan sık sık siyasi gruplar oluşmuştu. Başlangıçta birçok farklı grup aynı kafede, mesela Sol Yaka'daki özgün Cafe Procope'da buluşuyordu; Devrim'in patlak verdiği sıralarda ise Paris'te birbirleriyle çekişen her siyasi grubun kendi yeri vardı. Devrim sırasında ve sonrasında kafeler en çok Palais-Royal'de yoğunlaşıyordu; burada, on dokuzuncu yüzyıl başlarında, bir toplumsal kurum olarak kafeyi dönüştürecek bir deney başlatıldı. Söz konusu deney Palais-Royal'in merkezi boyunca ahşap *galerie du bois*'nın dışına birkaç masa koymaktan ibaretti. Açıkhavadaki bu masalar siyasi grupları örtülerinden mahrum bıraktı; bu masalar bir araya gelip komplolar kurmaktansa etrafı seyreden müşterilere hizmet ediyorlardı.

Baron Haussmann'ın Paris'in özellikle İkinci Şebeke caddeleri üzerinde büyük bulvarlar yaratması açık hava mekanlarını bu şekilde kullanmayı teşvik etti; geniş caddeler kafeye yayılacak çok daha fazla alan sunuyorlardı. İkinci Şebeke'deki cafeler dışında, Haussmann'ın Parisi'nde kafe hayatının iki merkezi daha vardı: Biri Grand Cafe, Cafe de la Paix ve Cafe Anglais'nin de bulunduğu Opera civarındaki merkez, diğeri ise en ünlü kafeleri Voltaire, Soleil d'Or ve François Premier olan Quartier Latin'deki merkez. On dokuzuncu yüzyılda büyük kafelerin müşterileri, içeceklerin fiyatı daha yoksullara pek imkan tanımadığı için, orta ve üst sınıf mensuplarıydı. Üstelik bu dev kafelerde Parisliler Amerikalılar'ın trende davrandıkları gibi davranıyorlardı; kafe müdavimi yalnız kalmaya hakkı olduğu beklentisindeydi. İnsanların bu kocaman yerlerdeki sessizliği, arka sokaklardaki *cafés intimes*'deki (samimi kafeler) canlı muhabbete bağlı kalan işçi sınıfına can sıkıcı geliyordu.

Açıkhavada, büyük kafeye ait bir masada insanın tek bir yerde oturup kalması bekleniyordu; durmadan sahne değiştirmek isteyenler barda ayakta duruyorlardı. Bu sabit bedenlere yapılan hizmetin hızı ayakta duranlara yapılanınkine göre yavaştı. Örneğin 1870'lerde en yaşlı garsonların kafelerin dış masalarına tahsis edilmesi yaygın bir uygulama haline gelmişti, bu masalarda oturan müşteriler yaşlı garsonların yavaşlıklarını dert etmiyorlardı. Terasta kafe müdavimleri sessizce oturup gelip geçen kalabalığı izliyorlardı; kafelerde her biri kendi düşüncelerine gömülmüş bireyler olarak bulunuyorlardı.

Forster'in yaşadığı döneme gelindiğinde Londra'da Piccadilly Circus civarında birkaç büyük, Fransız tarzı kafe açılmıştı, ama şehrin daha yaygın içme mekanı, şüphesiz, pub'dı. Edward dönemi Londrası'ndaki publar,

bütün sıcaklıklarına rağmen, kıta Avrupası'ndaki kuzenleri kafelerin adabı muaşeretinin bazı parçalarını benimsemişlerdi; insanlar barda ayakta dururken serbestçe konuşabilseler bile, diğer yerlerde sessizce ve tek başlarına oturuyorlardı, Londra'daki publar gibi, Paris'teki kafeler de çoğunlukla bulundukları semte hitap ediyorlardı; "bulvarda, Opera ve Quartier Latin'deki kafelerde, buraları ticari olarak ayakta tutanlar turistler ya da metresleriyle birlikte takılacak yer arayan kibarlar değil müdavimlerdi." Şüphesiz pub, sokakla mekansal olarak kafe gibi irtibat kurmuyordu; sidik, bira ve sosisin birbirine karışmış, rahatlatıcı kokularının buram buram tüttüğü bir sığınak gibi görünüyordu. Ama bir kafe terasında oyalanan Parisli de sokaktan kopuktu; kıtayı trenle sessizce kat eden Amerikalı'nınkine benzeyen bir alanda ikamet ediyor, sokaktaki insanlar ona sadece bir manzara, bir fon gibi görünüyorlardı. Gezgin Augustus Hare "bulvarlarda ya da Tuileries Bahçeleri'ndeki sandalyelerden birinin üzerinde yarım saat geçirince son derece oyalayıcı bir tiyatro gösterisi seyretmiş kadar oluyorsunuz," diye yazıyordu. Daha doğrusu, pubda da kafede de bu gösteri kişinin oturduğu yerde daldığı düşüncelerinin tiyatrosunda cereyan ediyordu.

Kendini seyirlik haline getiren dış kalabalık artık devrimci bir güruhun tehditkarlığını taşımıyordu; sokaktaki insanlar da bir bira ya da *fine* içen kişiden herhangi bir şey talep etmiyorlardı. 1808'de, Paris'te tehlikeli siyasi unsurlar arayan polis casusları kafelere sızmak için epey zaman harcıyorlardı; 1891'de polis kafe casusluğuyla uğraşan büroyu tasfiye etti. Hareketli ve etrafı seyreden bireylerle dolu bir kamusal alan —Paris'te olduğu kadar Londra'da da— artık siyasi bir alanı temsil etmiyordu.

Yani koltuk gibi kafe de pasif olanla bireysel olanı birbirine bağlayan bir konfor mekanı sunuyordu. Ama bütün bunlara rağmen kafe yoğun biçimde kente ait ve kentli bir yerdi, hâlâ da öyledir. İnsan ondan kopuk olsa bile hayatla çevreleniyordu, çevrelenir. Konfor mekanı, kent mimarisinin mekanik anlamda yalıtılmasıyla birlikte, biraz daha içselleşmiştir.

Yalıtılmış mekan

On sekizinci yüzyıl tasarımcıları, sağlıklı beden modelinden yola çıkarak sağlıklı bir şehir yaratmaya çalışmışlardı. Şehirci Reyner Banham'ın gözlemlediği gibi, zamanın yapı teknolojisi bu amaca pek de hizmet edemiyordu; binalar hem çok cereyanlı hem de havasızdı, içlerindeki hava hareketi akıldışı, ısı kaybı ise —tabii ısı diye bir şey olduğu söylenebilirse

— abartılı boyutlardaydı. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında, taş içinde otururken solumayla ilgili bu güçlükler ele alınmaya başlandı.

Merkezi ısıtmanın ortaya çıkışı, tıpkı içi iyice doldurulan koltukların icadı gibi, Batı uygarlığının tarihinde büyük bir olay gibi görünmeyebilir. Ama merkezi ısıtma, tıpkı iç mekan aydınlatması, havalandırma ve çöp tahliyesi alanlarında daha sonraları sağlanan ilerlemeler gibi, Aydınlanma'nın sağlıklı bir ortam hayalini gerçekleştiren binalar yarattı ama bunun toplumsal bir bedeli oldu. Çünkü bu icatlar binaları kent ortamından tecrit ediyorlardı.

Bir odayı açık bir ateşle değil sıcak havanın yayılmasıyla ısıtma kavramını Benjamin Franklin'e borçluyuz, Franklin ilk "Franklin sobası"nı 1742'de yarattı. Buharlı motorun mucidi James Watt 1784'te kendi ofislerini buharla ısıtıyordu; on dokuzuncu yüzyıl başlarında büyük binalar buharla ısıtılmaya başlandı. Buharı üreten kazan aynı zamanda sıcak su da üretebiliyor, bu sıcak su da, suyu mutfakta ısıtan uşaklar tarafından getirilmek yerine istenen her odaya borularla dağıtılıyordu. 1877'de Birdsill Holly New York'ta birkaç binayı tek bir kazandan çıkan buhar ısısı ve sıcak suyla ısıtmayı amaçlayan deneyler yaptı.

Bu icatların iki sorunu vardı: Binalar o kadar kötü yalıtılmıştı ki sıcak hava dışarı sızıyordu; o kadar kötü havalandırılıyorlardı ki sıcak hava içeri giremiyordu. Havalandırma sorunu 1860'larda Sturtevant Şirketi’nin basınçlı hava ısıtması teknolojisini geliştirmesiyle kısmen çözülebildi ama bu yeni teknoloji hâlâ sızıntı belasından mustaripti. Mimarlar binaları yalıtmaya başladıklarında etkin hava dolaşımı sorununu da ele alıp havanın bina içindeki dolaşımını yönlendirebiliyor, bayatlamış havayı dışarı atabiliyorlardı. Etkili, esnek yalıtım malzemelerinin gelişmesi daha geç bir tarihte, 1910'lar ve 1920'lerde oldu; on dokuzuncu yüzyılda çabalar daha çok etkili yalıtımı tasarım yoluyla yapmak üzerinde odaklanıyordu. Bunu yapmanın yollarından biri pencereleri tek parça dökme cam levhalar gibi yeni malzemelerle kaplamaktı. Bu cam levhalar ilk kez 1870'lerde mağazalarda kullanıldı. Bir başka yol da daha önce pencerelerin yaptığı işi havalandırma bacalarına yaptırmaktı. 1903 yılında Kuzey İrlanda'nın Belfast şehrinde tamamlanan dev Royal Victorian Hospital’da havalandırma bacaları bu şekilde kullanıldı.

Binaları yalıtma işi ışıklandırma sistemindeki ilerlemeler sayesinde de başarılı oldu. On dokuzuncu yüzyıl binalarının gaz lambaları çoğunlukla tehlikeli biçimde sızıntı yapıyordu. 1882 yılına gelindiğinde Thomas

Edison’un elektrik ışığı yaratmak için kullandığı malzemeler yeni inşaatlarda Britanyalı müteahhitler için temel birer referans haline geldi, birkaç yıl içinde aynı durum Fransa ve Almanya için de geçerli oldu. 1882'de, sokakları aydınlatmak için gaz lambaları yerine elektrik ışıkları kullanılmaya başlandı. Kentteki büyük binalarda elektriğin kullanılabilmesi, iç mekanların daha da kullanışlı ve sokağa açılan pencerelerden daha bağımsız olabilmeleri anlamına geliyordu; hatta birörnek elektrik ışığının bütünüyle doldurduğu binalarda pencerelerden tamamen kurtulunabiliyordu. Yeni teknoloji eski inşaatlarda içeri ile dışarı arasındaki zorunlu aydınlatma bağını koparmıştı.

Bütün bu teknolojiler mevcut kent binalarına yerleştirilebiliyordu. Mesela elektrik donanımı eski gaz duylarına uydurulabiliyordu; kalorifer boruları ve havalandırma kanalları yere ya da merdiven boşluklarına yerleştirilebiliyordu. Gelgelelim, büyük binalardaki en büyük fiziksel rahatsızlık kaynağı yeni bir kent formu yarattı. Bu da kat kat merdiven çıkma gayretinin verdiği rahatsızlıktı. Yukarı çıkmanın zorluklarını asansör yoluyla alt etmek gökdelenin doğmasını sağladı. Binalarda asansör kullanımı 1846'da başladı; asansörleri başlarda karşı ağırlıklar çeken insanlar çalıştırırken, daha sonra buharlı motorlar çalıştırmaya başladı. New York'taki Dakota Apartmanı ve Londra'daki Connaught Hotel'de platformu yukarı aşağı hareket ettirmek için hidrolik bir sistem kullanılıyordu. Asansörün kaderi emniyetine bağlıydı. 1857de Elisha Graves Otis enerji kesildiğinde otomatik olarak devreye giren kilitleme frenlerini icat ederek asansörü emniyetli bir makine haline getirdi.

Asansörler hayatımızın o kadar ayrılmaz bir parçası olmuş ki bedenlerimizde yarattıkları değişikleri hemen algılayamıyoruz; tırmanmanın yarattığı aerobik gerilimin yerini büyük ölçüde yukarı çıkmak için öylece ayakta durmak aldı. Ayrıca, asansörler yepyeni bir biçimde, binaların tamamen yalıtılmış mekanlar olmasını sağladılar; insan birkaç saniye içinde sokağın ve sokaktaki her şeyin çok üstüne çıkabilmektedir. Asansörlerin yanına bir de evin altındaki garajı ekleyen modern binalarda, pasif biçimde hareket eden bir bedenin dışarıyla her türlü fiziksel teması koparması mümkündür.

Hızın coğrafyası ve konfor arayışı, bütün bu yollardan, insanları Tocqueville'in "bireycilik" adını verdiği yalıtılmış duruma itti. Ama mimari amblemi havaalanının bekleme salonu olan bir çağda bugün Edward dönemi Londrası'nın süslü caddelerinden geçen çok az insan "Ne sıkıcı!"

diye düşünecektir. Ayrıca, konfor mekanları ve teknolojisi modern şehirde gerçekten haz verici yerler yaratmıştır. Mesela bir New York'lunun aklına Forster'ın *Howards End*'i yazdığı on beş yıl içinde inşa edilmiş çok sevilen bir bina, Park Avenue ile 57. Cadde'nin kuzeydoğu köşesindeki Ritz Tower gelecektir. Merkezi bir ısıtma ve havalandırma sistemi olan kırk bir katlı Ritz Tower 1925 yılında açıldığında bütünüyle meskenlerden oluşan ilk gökdelen ve Batı dünyasındaki bu tür en yüksek binaydı. Binanın 1916'ya ait imar kuralları sayesinde inşa edilmiş çekme katları, gökyüzünde yukarlarda bir yerlerde sokağın seslerinin pek duyulmadığı, o sıralar boş bir alana bakan asma Babil bahçeleri olması anlamına geliyordu. Mimarlık tarihçisi Elizabeth Hawes "bina bir teleskop gibi, çekme katları üzerinden daralarak bulutlara doğru bir kule gibi yükselirken salt dikeylik görünümü sunuyordu," diye yazar.

Ritz Tower dramatik olduğu kadar işlevseldi de; binayı inşa eden Emery Roth'un içeride yarattığı ısı ve havalandırma sisteminin mühendisliği tasarım ve icra bakımından kusursuzdu. Bu sayede Ritz'de oturan daire sakinleri artık pencerelere bağımlı olmayacaklardı. Ritz Tower'ın etrafının başka gökdelenlerle çevrildiği ve Park Avenue'nun bu köşesinde trafiğin iğrenç bir hal aldığı bugün bile insan binanın içinde, dünyanın en nevrotik şehrinin tam ortasındayken, müthiş bir huzur ve sükûnet hisseder. Buna niye direnilsin ki? *Howards End*'in bu soruya verdiği bir cevap vardır.

4. YERİNDEN EDİLMENİN ERDEMİ

Hız, konfor ve etkinliğin toplumsal organizasyonuna karşı E. M. Forster daha psikolojik türden bir hareketin, insanların emniyet hissini bozan bir hareketin erdemlerine başvuruyordu. Yazar bu iş için pek uygun biriymiş gibi görünmeyebilir. "Bağ kur..." buyruğunu veren kişi, *Two Cheers for Democracy*'de (Demokrasi için iki Akış), "dava fikrinden nefret ediyorum, ülkeme ihanet etmek ile arkadaşıma ihanet etmek arasında seçim yapmak zorunda kalırsak umarım kendimde ülkeme ihanet edecek cesareti bulurum" da diyordu. *Howards End*'in baş kadın karakteri şöyle düşünüyordu: "insanlığa iyilik yapmak faydasızdı, bu amaçla harcanan çokrenkli çabalar çok geniş alana şerit şerit yayılıyor ve ortaya evrensel bir gri çıkıyordu"; o bunun yerine "umabileceğinin en fazlasının bir kişiye ya da ... az sayıda insana iyilik yapmak" olduğuna inanıyordu. Sanatçının dünyası tikel ve

küçük görünmektedir. Ama bu mahrem pusula içinde bile konfora ciddi biçimde meydan okunmaktadır. Romancı bizi bu meydan okumanın yapılması gerektiğine inandırır.

Howards End, yolları Howards End adlı mütevazı İngiliz kır evinde kesişen üç ailenin hikayesini anlatır. Wilcox ailesi aslen para ve prestij için yaşar, ama aynı zamanda muazzam bir enerji ve kararlılığa da sahiptirler; Edward döneminin yeni kent seçkinlerinin bir parçasıdırlar. Schlegel ailesi yüksek sanat ve yüce kişisel ilişkiler uğruna yaşayan yetim ve nispeten zengin iki kızkardeş olan Margaret ve Helen ile erkek kardeşlerinden oluşur. Toplumun çok daha alt katmanlarından gelen üçüncü aile, metresi en sonunda karısı olan genç tezgahtar Leonard Bast'tan oluşur.

Forster olay örgüleri yaratmakta pek başarılı olmadığı için, hikayeleri her şeyin düzenli bir yerlere oturtulduğu soyut bulmacalara benzer, Helen Schlegel Wilcoxların küçük oğluyla kısa ama karmakarışık bir ilişki yaşar. Bayan Wilcox ölür; hem Helen hem de Wilcox'ların diğer çocukları evlilikten nefret ederler. Helen işçi sınıfından tezgahtar Leonard Bast'la arkadaş olur ve onunla yatar; Bast'ın pasaklı karısının da Wilcox'ların babasının ilk evliliği sırasında onun metresi olduğu ortaya çıkar. Bu hikayeler, Wilcox'ların büyük oğlunun sevgilisi Helen'i bulmak için taşraya gelmiş olan Leonard Bast'a saldırdığı Howards End'de sona bağlanır. Leonard ölür; Wilcox'ların oğlu cinayetle suçlanıp hapse girer; Wilcox'ların babası ve karısı bu felaket sayesinde barışırlar; evlenmemiş kızkardeş ve çocuğu da Howards End'i yuva belleyip oraya yerleşirler.

Romanı, anlatılan olayların gerektirdiği insani yerdeğiştirmeler kurtarır; Forster bu yerdeğiştirmeleri neredeyse cerrahi bir üslupla betimler. Bunları anlayabilmek için *Howards End*'i daha geniş bir projenin bir yarısı olarak görmek işe yarayacaktır, çünkü bu roman Forster'ın 1910'da *Howards End*'i yayımlar yayımlamaz yazmaya başladığı bir başka romana —*Maurice*'e— bağlıdır. Bü ikinci roman üst-orta sınıftan bir borsa simsarı ile eğitimsiz bir avlak bekçisi arasındaki eşcinsel aşkın hikayesini anlatır. Hem cinsiyet hem de sınıf sınırlarını ihlal eden bir hikayenin, Forster'ın döneminin standartlarına göre, felaketle bitmesi gerekirdi; oysa *Maurice* aslında sıradan ve sınıfına bağlı biri olan centilmenin bir uşağın kollarında nihai mutluluğu bulmasıyla sona erer. Forster, "bir mutlu son şarttı... romanda iki erkeğin birbirlerine âşık olup romanın izin verdiği ölçüde sonsuza kadar da öyle kalmalarında kararlıydım' demiştir.

Howards End de farklı sınıflardan insanlar arasındaki gayri meşru cinsellikle ilgili bir hikaye anlatır: Helen Schlegel, Leonard Bast'la bir gecelik bir ilişki yaşar. *Howards End*, *Maurice*'in sonundaki "sonsuza kadar'la bitmez. Bunun yerine cinayet vardır: Romandaki en konformist ve saygın karakter Leonard Bast'ı öldürür ve hapse girer. İhanetin keşfi vardır: Margaret Schlegel, kocasının ona seks ve para konusunda yalan söylemiş olduğunu öğrenir. Hatta ulaşılmış mutluluk vardır: Toplumun cinsellik yasalarına aykırı davranmış olan cesur Helen Schlegel piç oğluyla kır evine, Howards End'e taşınır. *Howards End'*deki bütün karakterler kitabın sonuna gelindiğinde kendileri hakkında şüpheler beslemeye başlarlar; Maurice'in eşcinselliğinde bulduğu gibi bir kimliğin olumlanmasını bulamazlar. Ama *Howards End*'deki insanlar kendileri hakkındaki kesinlikleri yitirirlerken bile, içinde yaşadıkları dünyadan fiziksel uyarımlar alır ve birbirlerinin farkına daha çok varırlar. Forster yerinden-olmayı, Milton'ın *Kayıp Cennet*'te Cennet'ten sürgün edilmeyi kavradığı şekilde tasarlamıştır. Forster'ın romanında, kişisel yerinden-oluşların özgül bir toplumsal boyutları vardır.

Forster'ın okurları en başta, sözgelimi ilk kez 1888 yılında *Macmillan's Magazin*'in sayfalarında ortaya çıkan özgürleşmiş genç kadın klişesi "Şanlı Kızkurusu"na uyan Schlegel kardeşleri çok iyi anladıklarını zannetmiş olabilirler. *Macmillan's* Şanlı Kızkurusu'nu hem hayranlıkla hem de aşağılayarak betimliyordu. Şanlı Kızkurusu "bir bağımlılık ve itaat mevkii"nde yaşamak istemiyordu; "her şilinden alınabilecek en fazla hazzı" çıkarmak istiyor, "mutluluk ve entelektüel hazlar arıyor ve toplumun ne dediğini pek umursamıyordu." Şanlı Kızkurusu özgürlüğünün bedelini cinselliğini ve anneliğini yitirerek ödüyordu.

Howards End ilerledikçe, Margaret ve Helen Schlegel Şanlı Kızkurusu klişesini farklı yollardan yıkarlar: Margaret ona eleştirel bakmayı ve ondan bağımsız. olmayı sürdürse de cinsel mutluluğu Wilcox'ların babasıyla bulur. Helen ise daha da radikal bir yol tutarak evlenmemiş mutlu bir anne haline gelir. Ama kızkardeşler ne yaptıklarını tam manasıyla anlamış değillerdir ve romanın sonuna gelindiğinde kendilerini açıklamaya ya da birbirlerini çözümlemeye çalışmaktan vazgeçmişlerdir.

Howards End sıradışı bir romandır çünkü karakterler kim olduklarını ısrarla, ortamlarının görüntüsü, kokusu ve teması yoluyla anlamaya çalışırlar. Seks gibi, yerle ilgili klişeler de yavaş yavaş kırılır. Mesela Margaret Schlegel, Howards End'in kirişli, alçak odalarını ilk kez

gördüğünde, Masumiyet ve Huzur'u bulduğunu sanır: "Burada misafir odası, yemek odası ve salon... çocukların oyun oynayabilecekleri ve dostların yağmurdan kaçıp sığınabilecekleri üç odadan ibaretti." Bunun karşısına, "Londra'nın beslediği, ancak kendisi Howards End'deki salondan mutfağa yürüyüp yağmurların bu şekilde yağdığını ve çatıdaki olukların yağmur sularını ikiye böldüğünü dinlediği zaman kaybolan büyüklük hayaletini yerleştirir. Romanın sonuna gelindiğinde bu klişeler artık işe yaramaz haldedirler.

Forster bu değişimi hazırlamak amacıyla, oğlunun ve kendisinin başına gelen talihsizliklerin ağırlığı üzerine çökmüşken Henry Wilcox'un Margaret'a "Ne yapmak gerektiğini bilmiyorum. Yıkıldım Mahvoldum" demesini sağlar. Roman bu duygusal *pathos*'a gömülme anında sona erebilirdi. Forster romanı Margaret'a şöyle bir tepki verdirterek kurtarır: "içinde ani bir sıcaklık uyanmış değildi... acı içindeki adamı kollarına almadı... adam ayaklarını sürüye sürüye Margaret'ın yanına gitti... ve ondan kendisine ne yapabilirse yapmasını istedi, O da en kolay görünen şeyi yaptı —kendini toparlaması için onu alıp Howards End'e götürdü." Kocası yıkılmış olmasına rağmen Margaret'ın tam anlamıyla bağımsız yaşamı burada başlar, Henry Wilcox'un toparlanması için, geçmişine damgasını vurmuş olan klişe merhametler olmaksızın yaşaması gerekir; "mahvolmuş" kızkardeşini kabul etmesi, Margaret'ın bağımsızlığını kabul etmesi gerekir. Orası onu sınayıp değiştirecek bir yer olacaktır. Kitaptaki belki de en incelikli laf, Margaret'ın kızkardeşine, Howards End'de "aynılığa karşı savaşmaları gerektiğini söylemesidir. "Farklar —Tanrı'nın her zaman bir renk olsun diye tek bir aileye yerleştirdiği ebedi farklar; belki hüzün de yaratırlar, ama mutat griye bir renk de katarlar." Kır evi canlı hayatın belirsizlikleri ve uyarımları ile dolmuştur.

Bu değişken yer hissi yazar için de en az karakterlerinden herhangi biri için olduğu kadar önemlidir. Forster romandaki eve, dört yaşında annesinden ayrılmak zorunda kaldığı evi model almıştı. Ama çocukluğunun geçtiği evden çıkarılmayı Allah'ın bir lütfü olarak görüyordu: "Eğer evimiz o zaman bana kucak açsaydı karakterimin muhafazakâr yanı gelişir, liberalizmim de budanmış kalırdı". Hayatının sonlarında bunu daha da güçlü bir biçimde ifade etmişti: "Orada edinilen izlenimleri... hâlâ canlılar... ve bana toplum ve tarih hakkında bir bakış açısı kazandırdılar. Bu orta sınıfa özgü bir bakış açısı... ve [bu] anlamda hiçbir zaman bir evleri

olmamış ve ev istemeyen kişilerle kurduğum temaslar sayesinde onu düzeltebildim,"

Nitekim yerinden-olma bu romanda salt hareketten, Forster'ın en özlü ifadesinin otomobil olduğunu düşündüğü iğrenç, anlamsız hareketten çok farklı bir şey olur. Yerinden-olmak insanları birbirlerine ve nerede olduklarına özen göstermeye itmelidir. Böylece Londra betimlemelerinde bile, iyi türden bir yerinden-olma imkanı görülür; mesela Schlegel kardeşlerin Londra'da, tıpkı genç yazarın taşrada kaybettiği gibi, evlerini kaybettikleri zaman yaşanan yerinden-olma, Forster bu noktada daha genel laflar eder: "Londralı şehrini, şehir onu palamarlarından çözene kadar nadiren anlar; Margaret'ın gözleri, Wickham Place'in [şehirdeki evi] kira süresi bitene kadar açılmadı."

Forster bir keresinde arkadaşı Forrest Reid'a hayatı hakkında şunu söylemiş: "Birlikte doğduğum bütün parçaları birbirine bağlamaya ve kullanmaya çalışıyordum." Romanlarındaki karakterler de bunu yapmaya çalışırlar. Ama Forster'ın romanlarında insanların birbirleriyle bağ kurdukları yerler, filozof Martin Heidegger'in Almanya'daki Kara Orman'daki bir çiftlik evinde, "farklı kuşakları aynı çatı altında toplamak üzere tasarlanmış, onlara zaman içindeki yolculuklarının karakterini gösteren" kalıcı meskende olduğunu hayal ettiği "şeylerin *basit birliği*"nden yoksundurlar. Howards End süreksizliğin olumlu bir değer haline geldiği bir yerdir.

Alfred Kazin, Forster'ın *Howards End*'de, "keder verecek ölçüde sınıfından gurur duyan, sınıfını koruyan, sınıfın buruklaştırdığı bir toplum yine de daha derin, daha eski bir 'yoldaşlığın' kendisinin ayırt edici işaretlerinden biri olduğunu düşünmeye başlayabilir" umudunu güttüğünü yazar. Forster hem *Maurice*'de hem *Howards End*'de, cinsel ve sınıfsal sınırları yıkarak bunu göstermeye çalışmıştır. Ama *Howards End*'de yerin olası modern anlamlarından biri üzerinde de düşünmüştür. Forster yeri bir sığınak olarak görmez; ona göre yer, daha çok, içinde insanların canlandıkları, kendilerinin ve birbirlerinin ahenksiz parçalarım teşhir ve kabul ettikleri, ele aldıkları bir sahnedir.

Bu eleştiri bugün farklarla, farklı ırklar, etnisiteler, cinsellikler, sınıflar ve yaş gruplarıyla dolu ahenksiz şehirlerde yaşayan bizler için ne anlama gelebilir? çokkültürlü bir toplum nasıl olur da güvenliğe ve rahatlığa değil yerinden-olmaya ihtiyaç duyabilir?

Sonuç
SİVİL BEDENLER
Çokkültürlü New York

1. FARKLILIK VE KAYITSIZLIK

Greenwich Village

Başka birçokları gibi ben de Greenwich Village'ı, oraya gerçekten ayak basmazdan yirmi yıl önce, Jane Jacobs'ın *The Death and Life of Great American Cities* (Büyük Amerikan Şehirlerinin ölümü ve Yaşamı) kitabını okuyarak tanımıştım. Jacobs'ın ünlü kitabında Village, grupları birbirine karıştıran ve bireyleri çeşitliliğiyle uyaran kent merkezinin özü gibi görünüyordu. Harlem'in ya da South Bronx'un tersine, Jacobs burada uyum içinde yaşayan ırkları, İtalyanlar, Yahudiler ve Yunanlılar'ın oluşturduğu etnik karışımı öne çıkaran bir tablo çiziyordu. Ona göre Village New York'un göbeğinde modern bir agoraydı.

Benim bulduğum yer de onun söylediklerini yalanlamıyordu. Gerçi 1970 yılına gelindiğinde Village bu göçmenlerin çocuklarının çoğunu varoşlara kaptırmıştı, ama topluluk hayatı gerçekten çeşitli ve hoşgörülüydü. Ergen çocuklar evlerindeki temiz çarşafları ve sıcak yatakları bırakıp Washington Meydanı'nda açık havada yatıyor, hırsızlar tarafından taciz edilmeden, uyuyacak başka yerleri olmayan insanların varlığından rahatsız olmadan, geceleri birbirleriyle atışan folk şarkıcılarının ninni gibi gelen ezgileriyle uykuya dalıyorlardı. Viilage'daki bakımlı evler ve caddeler de buranın New York'un geri kalanından farklı olduğu, görece bir emniyet hissi içinde yaşayan yabancılar topluluğu arasında güçlü bir cemaat hissine sahip olunduğu izlenimine katkıda bulunuyordu.

Village bugün de bir farklılıklar mekanı olmayı sürdürüyor. MacDougal Caddesi boyunca turistlerle iç içe yaşayan İtalyan aileleri hâlâ görülüyor. Cemaatin güzel ev ve apartmanlarında, ucuz evlerini korumuş olan ve kendilerinden daha zengin ve daha genç olan yenilerle iç içe yaşayan yaşlı insanlar oturuyor hâlâ. Jacobs'ın döneminden beri, Village'ın batı yakasında,

bazı turistlerin tacizlerine rağmen komşularıyla nispeten uyum içinde yaşayan büyük bir eşcinsel cemaati serpildi. Burada kalan yazarlar ve sanatçılar, benim gibi, buraya kiralar ucuzken gelmiş insanlar; bizler bu çeşitlilik arz eden sahnenin üzerlerinde büyülü bir etki yarattığı yaşlı, burjuva bohemleriz.

Ama insanın gözü çeşitlilik hakkında çoğunlukla yanıltıcı toplumsal bilgiler verir. Jane Jacobs, Village'da kaynaşmış gibi görünecek kadar iç içe yaşayan insanlar görmüştü. Oysa MacDougal Caddesi'nde, turistlerin yaptıkları neredeyse tek şey birbirlerine bakmaktır. Caddeyle aynı seviyedeki dükkanların üzerinde oturan İtalyanlar, aşağıda kimse yokmuş gibi, karşı binalardaki komşularıyla konuşurlar. ikinci Cadde boyunca Hispanikler, Yahudiler ve Koreliler yan yanadır ama burada yürürken her grubun kendi çöplüğünde öttüğü bir etnik palimpsestten geçer gibi olursunuz.

Village'nin yaşamında farklılık ve kayıtsızlık yan yana varolur; sırf çeşitlilik insanları etkileşime girmeye teşvik etmez. Bunun nedenlerinden biri, *The Death and Life of Great American Cities*'in öngörmediği bir biçimde, Village'daki çeşitliliklerin acımasızlaşmasıdır. Washington Meydanı bir tür uyuşturucu süpermarketi olmuş, kuzeyde çocukların top koşturdukları sahalar eroin pazarı haline gelmiştir. Polonyalı bir vatanseverin heykelinin altındaki banklar çeşitli hapların sergilendiği vitrinler hizmet görürken, meydanın dört köşesinde de toptan kokain satışları yapılmaktadır. Artık hiçbir genç parkta uyuyamaz. Çeşitli satıcılar ve onların adamları salıncaktaki çocuklarını gözleyen anneler ya da meydanın yakınındaki üniversiteye giden öğrenciler için aşina figürler olmalarına rağmen, bu suçlular bir tek polislerin karşısında görünmez adam olup çıkarlar.

Thukydides, *Tarih* kitabında, Atina'daki yurttaşların gücünü, Perikles'in Cenaze Söylevi ile birkaç ay sonra Atina'da patlak veren salgın hastalığı yan yana getirerek ölçmüştü. Ama Village sokaklarında modern bir salgın olan AIDS göründüğünde, Thukydides'in anlattığı türden bir ahlaki çöküş yaşanmadı. Bölgenin batısında, hastalığın yayılması birçok eşcinsel sakini politik açıdan daha aktif hale getirdi. Şehrin sağlık mekanizması ise yetersiz de olsa, onlara karşı olumlu bir yaklaşım sergiledi. Batı Village'da üretilen ya da sahnelenen sanat, oyun ve dansların önemli bir bölümü AIDS'i ele alır oldu.

Gelgelelim, Greenwich Village'ın yerini Lower East Side'daki büyük yoksul mahallesine bıraktığı doğu ucunda, bambaşka bir hikaye söz konusu. Aynı iğneyi kullandıkları için AIDS'e yakalanan her iki cinsten uyuşturucu müptelaları ve fahişelik yaparken hastalığa yakalanan kadınlar burada yoğunlaşmış durumda. AIDS ile uyuşturucular en bariz olarak, Bowery dışında terk edilmiş evlerin ve boş arsaların oluşturduğu, evlerin eroin bağımlıları için "iğne yapma mekanları" işlevini gördüğü Rivington Caddesi'nde iç içe geçerler. Ara sıra Rivington Caddesi'nde bazı genç sosyal hizmetlilerin dolaştığı görülür; kilitli kapılara ya da söz konusu mekanların indirilmiş kepenklerine vurarak bedava, temiz iğneler dağıtırlar. Ama Village'lılar ölmekte olan insanların başına ekşimeme eğilimindedirler; yurttaşların hoşgördüğü, belki polislerin de üzerlerinden kâr elde ettiği uyuşturucu evleri yayılmaktadır.

Semt sakinleri, aradaki bağlantıyı çözmüş oldukları için uyuşturucular konusunda polisi aramaya zahmet etmedikleri gibi, komşularımızın çok az bir kısmı Village'ın yeni yabancıları olan evsizler hakkında ilgili yerleri aramaktadır. Bir sayıma göre, yaz boyunca New York'un merkezindeki yaklaşık her iki yüz kişiden biri evsizdir. Bu oran şehri sefalet indeksinde Kalküta'nın üstüne, Kahire'nin altına yerleştirir. Village'daki evsizler Washington Meydanı'nın yakınında ama uyuşturucu trafiğinin dışında kalan sokaklarda uyurlar. Gün boyunca semtteki bankaların etrafında gezinirler. Benim kapımın önünü mesken tutan evsiz Village'daki insanların ona şehrin daha zengin semtlerinde oturanlara göre daha az para verdiklerini, ama aynı zamanda canını daha az sıktığımızı iddia ediyor. Durum tam da böyle; burada insanlar birbirlerini rahat bırakıyorlar.

Modern, kentli bireyciliğin gelişimi içinde, birey şehirde suskunlaşmıştır. Sokak, kafe, mağaza, trenler, otobüsler ve metro konuşmaktan çok bakışılan yerler haline gelmişlerdir. Modern şehirde, yabancılar arasındaki sözel bağları korumak güçleştiğinde bireylerin etraflarındaki manzaraya bakarken hissedebilecekleri sempati itkileri de geçicileşmekte, canlı fotoğraflara bakan bir saniyelik tepkiler haline gelmektedir.

Village'da çeşitlilik böyle işler; salt görsel bir agoradır bizimki. Gözün ikinci Cadde gibi yerlerde aldığı uyarımları Village çerçevesinde tartışmak gereksizdir. Kolektif olarak biçim verilip sivil bir anlatı haline getirilebilecek hiçbir yer, hatta belki de daha önemlisi, East Village'daki marazi sahneleri yumuşatacak hiçbir sığınak yoktur. Şüphesiz, şehrin diğer yerlerinde olduğu gibi Village da yurttaşlarımızın şikayetlerini, öfkelerini

seslendirebilmelerini sağlayan sayısız vesile sunar. Ama siyasi vesileler sokaklardaki gündelik toplumsal pratiğe yansımazlar; üstelik şehrin birçok farklı kültürünü ortak amaçlar peşine sevk etmek adına pek bir şey yapmazlar.

İnsanların farklılığı benimsemedikleri, farklılıkların düşmanlık yarattığı ve umulabilecek en iyi şeyin günlük hayatta bir hoşgörü pratiği yaratmak olduğu, sosyolojiden biraz haberi olan herkesin malumu olabilir. Bu "malum" hakikate inananlar, *Howards End* gibi bir romanda anlatılan türden uyarıcı kişisel deneyimlerin genelde topluma tercüme edilemeyeceğini ileri süreceklerdir. Ama New York, yüzyılı aşkın bir süredir, çoğu Rönesans Venediki'ndeki Yahudiler kadar ayrımcılığa maruz kalmış olan çok çeşitli, kültürlerle dolu bir şehir olmuştur. Farklılığın kaçınılmaz olarak karşılıklı geri çekilmeye yol açtığını söylemek demek, böylesi çokkültürlü bir şehrin ortak bir sivil kültürü/yurt taşlık kültürü olamayacağını söylemek demektir; bir yurttaşlık kültürünün ancak birbirine benzeyen insanlar arasında mümkün olduğunu zanneden Venedikli Hristiyanlar'ın tarafını tutmak demektir. Ayrıca Yahudi-Hristiyan geleneğinin derin bir iman kaynağını —merhameti—, bu çok önemli dini gücü sanki çokkültürlülük denizi tarafından yutulmuş gibi, bir kenara atıvermek demektir.

New York'un tarihi, insani farklılıklardan bir yurttaşlık kültürü oluşturulup oluşturulamayacağıyla ilgili genel soruyu gündeme getirirken, Village daha tikel bir soruyu gündeme getirir: Çeşitliliğe dayalı bu yurttaşlık kültürü nasıl insanların iliklerine kadar hissedebilecekleri bir şey haline gelir?

Merkez ve çevre

Çokkültürlü bir toplumda bedensel uyarım yaratmakla ilgili açmazlar, New York'un tarihi ve coğrafyası yüzünden iyice pekişir.

New York tam bir ızgara şehirdir, tam olarak Romalılar'ın hayal ettiği ızgara olmasa da eşit bloklardan oluşan sonsuz bir geometridir. Romalılar'ın hayallerinin tersine New York'un ızgarasının sabit bir kenarı ya da merkezi yoktur. Romalı şehir yapıcıları dünyevi şehrin yerini belirlemek için gökleri araştırıyor ve şehrin iç geometrisini tanımlamak için sınırlarını belirliyorlardı. Modern New York'u tasarlayanlar ise kent ızgarasını, genişleyen bir dama tahtası gibi kavrıyorlardı. 1811 'de şehrin kurucuları Greenwich Village'in yukarısında kalan şehir arazilerine ızgara planını

uyguladılar. 1855te bu plan Manhattan'ın ötesine, kuzeydeki Bronx ilçesine ve doğudaki Queens ilçesine kadar genişletildi.

Roma şehir ızgarası gibi New York planı da büyük ölçüde boş bir arazi üzerinde uygulandı, içinde kimseler oturmadan önce tasarlanan bir şehirdi bu. Romalılar bu işi yaparken nasıl kendilerine kılavuz olması için göklere başvurdularsa, New York şehrinin kurucuları da bankalara danıştılar. Lewis Mumford genelde ızgara planı hakkında şunları söylemiştir: "On yedinci yüzyılın yeniden dirilen kapitalizmi, tarihsel kullanımları, topografık koşulları ya da toplumsal ihtiyaçları dikkate almaksızın, tek tek arazi parçaları ve blokları, sokak ve caddeleri alınıp satılacak soyut birimler olarak görüyordu." New York ızgarasının yarattığı arazi parçalarının mutlak birörnekliği, arazinin tıpkı para gibi kullanılabileceği, her parçanın aynı değerde olduğu anlamına geliyordu. Cumhuriyetin başlarındaki daha mutlu günlerde, dolar banknotları bankerler paraya ihtiyaç duydukları zaman basılıyordu. Aynı şekilde arazi arzı da şehri genişleterek artırılabiliyordu, yani spekülatörler ne zaman spekülasyon yapmak istese şehir büyüyordu.

Bu sınırsız ızgaranın bir merkezi yoktu. Ne 1811 ne de 1855 tarihli şehir planı, haritada arazilerin değerlerine ilişkin işaretler içermediği gibi, Romalıların şehirleri dışındayken başlıca caddelerin kesiştikleri kavşakları bularak yaptıkları gibi, insanların muhtemelen nerede toplanacaklarına dair bir işaret de içermiyordu. New York'u ziyarete gelen biri, mantıklı olarak şehrin merkezinin Central Park civarında olduğundan şüphelenir. Oysa Calvert Vaux ve Frederick Law Olmsted 1857 yılında parkı planlamaya başladıklarında, onu şehirden kaçıp sığınılacak bir yer olarak tasavvur etmişlerdi. Bölgedeki siyasetçiler Olmsted'i taciz ede ede büyük projesini terk etmeye zorladıkları andan itibaren park bozulmaya, insanlar da bu bakımsız, cürüm kaynayan çimenlikleri buluşma yeri olarak görmemeye başladı.

Teorik olarak, sabit bir sınırı ve sabit bir merkezi olmayan bir şehir, şehirde birçok farklı toplumsal temas noktası oluşmasını mümkün kılar. Böyle bir şehrin ilk planı sonraki kuşakları bağlamaz. New York'ta, mesela yapımına 1930'larda başlanan büyük işyerleri kompleksi Rockefeller Center birkaç blok kuzeye, güneye, ya da batıya yapılabilirdi. Bu binanın nereye yerleştirileceğini nötr olan ızgara belirlemiş değildir. New York'ta mekanın esnekliği, ruhen, L'Enfant'ın merkezi değil çeşitliliğe dayalı bir şehir için yaptığı planın yankısı gibi görünse de, New York aslında devrimci Fransız şehircilerinin tasarladığı kent mekanını gerçekleştirmeye daha

yakındır. New York'un planında direktiflerin olmayışı, mekanların üzerindeki engellerin, geçmişten gelen taş, cam ve çelik yığınının oluşturduğu engellerin kolayca temizlenebileceği anlamına gelir.

Çok yakın tarihlere kadar, New York'taki son derece kalıcı binalar, aynen ortaya çıkışlarındaki düzenlilikle ortadan kaybolmuşlardır. Mesela altmış yıl içinde, Beşinci Cadde boyunca, Greenwich Village’dan Central Park’ın tepesine kadar millerce uzanan büyük malikaneler inşa edilmiş, insanlar bunlara yerleşmiş ve daha sonra bunlar yıkılıp yerlerini daha yüksek binalara bırakmışlardır. Tarihsellik kaygısı güdülen günümüzde bile, elli yıl ayakta kalacak yeni New York gökdelenleri planlanmakta ve finansmanları ona göre yapılmaktadır. Halbuki yeni mühendislik olanaklarıyla çok daha uzun süre ayakta kalacak gökdelenler yapılabilir. Dünyanın bütün şehirleri arasında, büyümek için kendi kendini en çok yıkmış olan şehir New York tur. Bundan yüz yıl sonra insanlar Hadrianus’un Roması hakkında, fiber-optik New York hakkında olduğundan daha çok elle tutulur veriye sahip olacaklardır.

Bu bukalemunvari kent dokusu, New York'taki çokkültürcülüğün tarihinde çok önemli bir rol oynamıştır. New York’un ilk kez uluslararası bir şehir haline geldiği İç Savaş'tan sonraki dönemde, şehre gelen göçmenler, aslen Manhattan ilçesinin Lower East Side semtine, ama ayrıca Manhattan’ın West Side boyunca uzanan limanların arkalarına ve Brooklyn ilçesinin doğu ucunda bulunan büyük, yoğun yoksulluk bölgelerine doluşuyorlardı. New Law Tenements denen söz konusu bölgelerdeki bu bloklarda envai çeşit sefaletle karşılaşılıyordu. Bu binalar iç mekanlara ışık ve hava geçirecek şekilde tasarlanmışlardı ama mimarların iyi niyetleri bu yapılara doluşan insanların sayısı karşısında çaresiz kalmıştı.

Bu yüzyılın başlarında, göçmenlerin çocukları, tıpkı Kuzey Londra’da daha iyi evlere taşınmak için metrodan yararlanmış olan azimli İngiliz işçi sınıfı mensupları gibi, koşulları elverdiğince dışarılara taşmaya başladılar. Bazı göçmen çocukları önce Harlem'e, bazıları ise daha uzak ilçelerdeki seyrek nüfuslu bölgelere, hali vakti en yerinde olanlar özel evlere, durumları fena olmayanlar ise tasarımları merkezdeki uyduruk New York apartmanlarının oluşturduğu kalıbı bozan apartman binalarına taşındılar. Bu dışa taşma iki gücün eseriydi. Birincisi, işlerin önemli bir çoğunluğu kentin merkezindeydi. İkinci olarak da, New York, kent atardamar ve toplardamarlarından oluşan gelişkin bir şebekeye sahip değildi.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük ölçüde tek bir adamın, Robert Moses’ın çalışmaları sayesinde New York’ta yeni bir dışa taşma hamlesi yapmak mümkün oldu. Haussmann’ın yaptıkları gibi Moses’ın 1920'li ve 30’lu yıllardan itibaren yaptığı çalışmaların da sırf çapı bile akıl alacak gibi değildir. Moses köprüler, parklar, limanlar, sahil yolları ve otoyollar inşa etmiştir. Yine Haussmann ve ondan önce de Boullée ve Wailly gibi Robert Moses da şehrin mevcut kent dokusuna, keyfi bir forma sahip, onu kendisinden önce başkalarının yaptıklarını korumak ya da yenilemek konusunda hiçbir yükümlülük altına sokmayan bir doku olarak bakmıştır.

Moses’ın New York bölgesi için yaptığı büyük ulaşım hamlesi Aydınlanmanın hareket eden bedene dayalı bir şehir yaratma arzusunun son noktası olmuştur. Moses’ın inşaata başladığı sıralarda New York dünyadaki en geniş kitlesel ulaşım sistemini geliştirmiş olmasına rağmen, o otomobilleriyle gezen bireylere ayrıcalık tanımıştır. Başka planlamacılara göre, bu devasa yol şebekesi yerleşik kent merkezinin menzilini genişletmek yerine yaşayabilirliğini tehdit ediyordu. Meselâ klasik çalışması *Megalopolis*'te, Birleşik Devletler'in Doğu Sahili boyunca Boston'dan Washington'a kadar uzanan dev bir kent bölgesinin oluşacağını ileri sürmüş olan şehirci Jean Gottmann böyle düşünenlerden biriydi. Gottmann'a göre, bu megalopolis bir bölgenin "merkezi", "kalbi" olarak merkezi şehri ortadan kaldıracaktı.

Moses yaptığı otoyolların yıkıcı değil hoş ve keyifli tasarımlar olduğunu savunuyordu. Onun hareketin verdiği hazlardan ne anladığı ise, özenle inşa edilmiş parklar arasından kıvrılarak geçen beton şeritler şeklinde yapılan, evlerden yalıtılan ve kamyonların giremediği yollardan ibaret olan ekspres yollar sisteminde görülüyordu. Bu pahalı, yanıltıcı ekspres yolların otomobil sürme deneyimini hiçbir dirençle karşılaşılmayan başlı başına bir haz haline getirdiği düşünülüyordu.

Moses, otoyollar ve ekspres yollardan oluşan bu sistem sayesinde insanların şehrin verdiği stresleri kafalarından atabileceklerine inanıyordu. Moses'ın bunu göz önünde bulundurarak yaptığı önemli uğrak yerlerinden biri, şehre yakın, halka açık bir plaj şeklinde düzenlediği uzun kum şeridi Jones Beach'ti. Moses'ın plaj karşısında takındığı tavır konusunda meslektaşı Frances Perkins şöyle diyordu: "Sıradan insanları fena halde aşağılardı. Ona göre bunlar Jones Beach'in her tarafına şişeler atan pasaklı, pis insanlardı. 'Canlarına okuyacağım! Onlara adam olmayı öğreteceğim!' derdi... Halkı sever, ama halkı oluşturan insanları sevmezdi." Moses

özellikle pis olduklarını düşündüğü için siyahları Jones Beach'ten ve yarattığı halk parklarından uzak tutmaya çalışırdı.

Robert Caro'nun kaleme aldığı Robert Moses biyografisi için seçtiği başlık, *The Power Broker* (Güç Simsarı), Moses'ın hangi ruh hali içinde çalıştığını gayet iyi anlatır. Moses'ın kendisi meslekten bir planlamacı değildi; o asıl olarak tasarımcılar tarafından kullanılan idari ve mali yöntemlere yön ve şekil veriyordu, Moses özellikle haritadaki çizimlerin ve planların üç boyutlu formlar olarak nasıl görüneceklerini tahayyül edebilecek görsel hayalgücünden yoksundu. Çoğunlukla bir planlama şeytanı olarak görülen Moses aslında bir bakıma daha ürkütücü bir şeydi, çoğunlukla ne inşa ettiğini anlamayan muazzam güç sahibi bir insandı. Ama Jones Beach'te olduğu gibi, güttüğü toplumsal amaçlar yeterince açıktı.

Onun planlamacılığı çeşitliliği ortadan kaldırmaya çalışıyordu. Şehrin kesif kütlesi ona çentilecek bir kaya gibi görünüyordu, "kamu yararı" da şehri parçalara ayırarak sağlanacaktı. Moses bu bakımdan seçiciydi. Ancak başarı sahibi kimselere —bir araba sahibi olacak, bir ev alacak kadar başarı kazanmış olanlara— kaçma imkanı veriliyordu; köprüler ve otoyollar onları Büyük Bunalım döneminde New York sokaklarını doldurmuş olan grevcilerin, dilencilerin ve bunalan insanların gürültüsünden kurtaracaktı.

Moses yoğun kent merkezini aşındırdıysa da yaptığı müdahalelerin toplumun derinden hissettiği ihtiyaca, yeterli aile iskânı ihtiyacına cevap verdiği söylenmelidir. Moses New York kent alanını parmak şeklinde uzanan otoyollarla doğuya doğru genişletince, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iskân uzmanları Long Island'ın büyük arazileri ve patates çiftlikleri üzerinde iskân arazileri oluşturdular; diğer otoyol parmakları kuzeye doğru uzattığında ise, mütevazi araziler varoşlara dönüştü. Herbert Gans günümüzden bir kuşak önce, Moses'in inşa ettiği otoyolların yarattığı, Long Island'daki Levittown mahallesi üzerinde çalışmıştır. Bu çalışması sonucunda tek tek aile evlerinin oluşturduğu bütünlüğün her eve "daha fazla aile bağlılığı ve önemli miktarda moral" kazandırdığı gözleminde bulunmuştur. Gans bu evleri züppece küçümseyenleri haklı olarak kınıyordu; aileler için çok sıkışık olan şehirdeki daireleri terk etmeyi başarmış olan bu insanlar "müstakil bir eve sahip olma arzuları" nedeniyle yeni evlerine çok değer veriyorlardı.

Ama Moses yeni bir ekonomik alan yarattığını anlamakta güçlük çekmişti. New York'ta şehir çevresinin genişlemesi aslında, elektronik iletişim sayesinde, artık kiraların yüksek olduğu yoğun kent merkezinde

bulunmaları gerekmeyen büro ve hizmet işlerindeki artışla örtüşüyordu. Bu çevre ayrıca imalat sektöründeki değişikliklerle bağlantılı olarak büyüyordu. Burada gittikçe daha fazla sayıda kadın hem hizmet sektöründe hem de küçük, atölye bozması farikalarda istihdam edildi; kadınlar oturdukları evlere yakın işlerde çalışabiliyor ama ücretli erkeklerden daha düşük maaşlar alıyorlardı. Çevre kendine ait bir ekonomik hayata sahip oldukça, kaçış hayalleri kısmen soluklaşmaya başladı. Varoşlarda yoksulluk ve düşük ücretli işler yeniden ortaya çıktı. Suç ve uyuşturucu da. Varoşlardaki, Herbert Gans'ın kayda geçirdiği istikrarlı, güvenli bir aile hayatı umudu da, bu kaçışa dayalı olduğu için, kaybolup gitti.

Ama Robert Moses'ın mirası iki şekilde kalıcı oldu. New York'u yeniden yapılandırması iki yüzyıl önce Avrupa'da biçimlenmeye başlamış olan bireysel hareket güçlerini bir karar noktasına getirdi. İkinci olarak, çeşitliliğe dayalı eski şehir merkezinde kalanlara, başkaları hakkındaki algıları ve duyumlarıyla ilgili keskinleşmiş, daha da güçleşmiş bir sorun miras bıraktı.

Bedensel hareket modern zamanlardaki önemine, ilk olarak yeni bir biyolojik faaliyet ilkesi olarak kavuştu. Kanın dolaşımına, ciğerlerin soluk alıp verişine ve sinirler boyunca gezen elektrik güçlerine dair tıbbi analizler yeni bir sağlıklı beden imgesi yarattı; sahip olduğu hareket özgürlüğü organizmayı uyaran bir bedendi bu. Bu tıbbi bilgiden, mekanın bedensel hareketi ve onunla bağlantılı solunum süreçlerini teşvik edecek şekilde tasarlanması gerektiği sonucu çıkarıldı. Mekân hakkındaki bu çıkarımı yapanlar on sekizinci yüzyıldaki Aydınlanmacı kent planlamacılarıydı. Serbestçe hareket eden kişi, bu fiziksel özgürlüğü yaşamanın sonucu olarak kendini kendine daha hâkim bir birey gibi hissediyordu.

İnsanlar artık hızlı hareket ediyorlar; parçaları birbirlerine sadece otomobillerle bağlanan çevresel bölgeler yönünde ve bu bölgeler içinde özellikle hızlı hareket ediyorlar. Gelgelelim, hızın lojistiği hareket eden kişiyi içinde hareket ettiği mekanlardan koparıyor; otoyol planlamacıları başka bir nedenle olmasa da güvenlik nedeniyle, hız yapan bir vasıtanın içinde hareket ettiği mekanları nötr ve standart hale getirmeye çalışıyorlar. Oturan bedeni sabit bir konum içinde disipline eden ve sadece mikro hareketler yapmayı gerektiren araba sürme edimi sürücüyü fiziksel olarak pasifleştiriyor. Harvey'nin dahil olduğu kuşak hareketin uyarıcı olduğunu düşünüyordu; Robert Moses'ın New York'unda bizler hareketin monoton olduğunu biliyoruz. .

On dokuzuncu yüzyılda hem hareket hem de oturma için yapılan tasarımlar, bireyin bedenini rahat ettiren/konfora kavuşturan teknolojilere bağlı hale geldiler. Konfor, uyarım miktarını azaltır ve uyarım yoğunluğunu gevşetir; o da bir monotonluk tecrübesidir. Daha yumuşak, konforlu uyarımlar arayışı, çeşitlilik içeren çokkültürlü bir cemaat içinde potansiyel olarak bulunan rahatsız edici duyumlarla nasıl başa çıkacağımızla doğrudan bağlantılıdır.

Roland Barthes insanların yabancılarla karşılaştıkları zaman bir "imge repertuvarı"na başvurduklarını söyleyerek bu bağlantıya ilk dikkat çeken kişi olmuştur. Birey karmaşık yahut aşina olmadığı bir sahneyle karşı karşıya geldiğinde, hızla onu toplumsal klişelere dayalı basit ve genel kategorilere ayrılan imgeler halinde düzenlemeye çalışır. Sokakta bir siyahla ya da bir Arap'la karşılaşan bir beyaz hemen tehdit kaydına başvurur ve daha ötesini kurcalamaz: Verilen yargı, der Barthes, anidir ve şaşırtıcı bir şekilde sonuçlanır; imge repertuvarının sınıflayıcı gücü yüzünden, insanlar kendilerini daha fazla uyarıma kaparlar. Farklılık karşısında hemen pasifleşirler.

Şehirci Kevin Lynch kent coğrafyasını yorumlamak için de bir imge repertuvarının kullanılabileceğini göstermiştir. Her şehirli, der Lynch, zihninin bir yerlerinde "nereye ait olduğu"na dair bir imge taşır. Lynch, yaptığı araştırmalarda, incelediği kişilerin yeni yerleri zihindeki bu fotoğrafla karşılaştırdıklarını, eski ve yeni fotoğraflar birbirine ne kadar az uyuyorsa, yeni ortamları karşısında o kadar kayıtsızlaştıklarını bulmuştur. Bir otomobilde yaşanan türden hızlı hareket bir imge repertuvarma başvurmayı, hemen sınıflayıp yargıda bulunma eğilimini teşvik eder. Parçalanmış coğrafya da imge repertuvarını güçlendirir, çünkü çevrede/periferide her parçanın, diğer parçalardan boş arazilerle ayrılan kendine özgü bir işlevi vardır: Ev, dükkan, büro, okul vb. Yani eğer kişi bir yere ait değilse ya da belli bir yerde uygunsuz bir biçimde davranıyorsa yargıda bulunmak kolay ve çabucak yapılıveren bir şeydir.

Sosyolog Erving Goffmann da, benzer bir biçimde, "savunma amaçlı uyarımsızlaştırmanın insanların sokakta yürürlerken bedenlerini nasıl kullandıklarını etkilediğini göstermeye çalışmıştır. İnsanlar birbirlerine en başta bu sınıflayıcı bakışla baktıktan sonra, mümkün olduğunca az fiziksel temas riskine girecek şekilde yürürler ya da mevzi alırlar. Kişi, etrafını bir imge repertuvarı aracılığıyla tarayarak, çevreyi basit temsil kategorilerine tabi tutarak ve benzerlikle farklılığı kıyaslayarak kent deneyiminin

karmaşıklığını azaltır. Birey, başkalarından uzaklaşmak için bir imge repertuvarma başvurarak, kendini daha rahat hisseder.

Gerçekliği algılamak için böyle bir araç kullanılarak şaşırtıcı ve muğlak olandan kaçılabilir. Venedik Gettosu'nu yaratmış olan dokunma korkusu, bireylerin çeşitlilikle karşılaştıklarında kendi bedensel deneyimleri içinde gettoya benzer bir şeyler yarattığı modern toplumda güçlenmiştir. Hız, kaçış, pasiflik: Yeni kent ortamı Harvey'nin keşiflerinden bu üçlüye ulaşmıştır.

Benlik etrafındaki bu algı duvarları, arkada bırakılan insanların hayatlarında belli bir anlama büründü.

Moses'ın 1960'ların sonunda iktidar makamını en nihayet kaybettiği sıralarda, Jean Gottmann'ın *Megalopolis*'teki tahmininin tutması çok muhtemel görünüyordu: Şehir merkezinin eski, yoksul bölgeleri, diğer Amerikan şehirlerinde de olduğu gibi New York'ta da ıssızlaşmaya yüz tutmuştu. Bunun nedeni de yeni bir ulusal göç yasasının yazıldığı 1965 yılına gelindiğinde şehre göçün durmuş gibi görünmesiydi; sık sık Porto Rikolular'ın New York'taki "son yabancılar" olduğundan bahsediliyordu. Gelgelelim, küresel ekonominin gelgitleri bu beklentiyi boşa çıkardı: Önce Karayipler ve Orta Amerika'dan, sonra Kore'den, daha sonra da çökmekte olan Sovyetler Birliği'nden, Ortadoğu'dan ve Meksika'dan yeni göç dalgaları geldi. Bu yeni göçmenler şu anda şehrin nüfusunun yarısını oluşturuyorlar.

Onlara varoşlardan gelen ters bir akış da katıldı. Bir kuşak önce merkezi terk edenlerin çocukları oraya geri döndüler. Bu tersine akış kısmen New York varoşlarındaki iskân pazarının kendine özgü özelliklerinden, kısmen de giriş düzeyindeki hizmetler ve profesyonel işlerdeki en keskin artışların Manhattan'a yerleşmiş olan ulusal işkollarında yaşanmış olmasından kaynaklanıyordu. Ama bu yerel özellikler, ayrıca, birçok gencin şehre dönmeyi ya da gelmeyi arzulamasıyla da birleşti; her yıl New York'a gelen en büyük insan kesimi, on sekiz ile otuz yaşları arasındaki beyaz, genç insanlardır.

Bu yeni New Yorklular şehirden hiçbir zaman ayrılmamış olanların karmaşık yaşamlarıyla da uğraşmak zorunda kaldılar. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra New York ta bir tür toplumsal ve ailevi seçme süreci yaşandı. Başarılı olmuş Ya-hudiler, Yunanlılar, İtalyanlar ve İrlandalılar merkezden ayrılırken onlar kadar başarılı olamamış vatandaşları

ayrılmadılar. Birçok yaşlı da geçinebilmek için mücadele vermiş oldukları yerlerde kalmayı tercih ettiler. New York'un son yarım yüzyıllık tarihi içindeki büyük gizli dramlardan biri, şehir merkezindeki Yahudiler'in yoksulluğu olmuştur. New York Yahudileri'nin özellikle başarılı olmuş bir etnik grup oldukları klişesi Lower East Side da, Upper West Side'da ve Flatbush'da, geri planda kalıp çoğunlukla Yahudiler'in başlatmış olduğu zanaat ve hizmet işlerini yaparak zar zor geçinmeye çalışan on binlerce Yahudi'nin mevcudiyetini gizlemiştir. En zorlu koşullardan nasiplerini alarak başlamış olan diğer cemaatlerde de sınıfsal hareketlilik ve kuşaklar arasındaki kopukluklar benzer içsel dramlar, terk ve ihanet dramları yaratmıştır; mesela varoşlardaki başarılı, orta sınıf siyahlar yoksul kardeşlerini terk etmişlerdir.

Bir gettoda saflık, açık seçik bir tecrit etme buyruğu gerektirir — Venedik'te Yahudiler'i tek bir yerde toplama ya da modern New York'ta siyahlara para vermekten kaçınma buyruğu gibi. Gelgelelim New York gettoları on dokuzuncu yüzyılda üst otoritenin belli bir karakter ya da kimlik vermek istediği yerler olmaktan çok emlak bölgeleriydi. New York'un Lower East Side'ı bütünüyle yoksuldu ama etnik olarak son derece karışıktı; 1920'lerde Little Italy İrlandalılar ile Slavlar'a evsahipliği yaparken bugün orada İtalyanlar kadar Asyalılar da vardır; 1920'lerdeki "Harlem Rönesansı"nın en yoğun günlerinde Harlem'de siyahlardan çok Yunanlılar ve Yahudiler vardı.

Robert Moses'ın yaptığı değişikliklerin ardından merkez megalopolise akarken, “getto" sözcüğü “arkada bırakılmış olanlar" gibi pek de gizlenmeye çalışılmayan bir anlama büründü. Mesela Harlem ıssızlaştı. Yahudiler ve Yunanlılar burayı 1930'larda terk etmişlerdi, palazlanan siyah burjuvazi de kırk yıl sonra buradan ayrıldı. Bir gettoya mensup olmak ortak bir başarısızlıktan nasibini almış olmak gibi görülmeye başladı.

Getto mekanlarını yeniden canlandırmaya yönelik modern girişimlerin çoğu, Rönesans Yahudileri'nin yaptığı gibi, yalıtılmış hayatları onurlu bir kolektif kimliğe dönüştürmeye çalıştı. Bu girişim New York'un her yerinde, yeni etnik göçmenler arasında olduğu kadar siyahlar, yoksul Yahudiler ve geride bırakılmış diğer etnik gruplar arasında da görülüyordu. Gettonun onurunu yeniden canlandırmak, hem mekansal hem de zihinsel olarak içe dönmek anlamına geliyordu. Cemaat oluşturucu girişimlerin çoğu, farklı olanlarla temas kurmak yerine, ortak bir kimlik tanımlama ve bu ortak hayata bir merkez tanımlayan binalar ya da mekanları destekleme üzerinde

odaklanır. New York asla bir erime potası olmamıştır ama barındırdığı çokkültürlülük sorunları, bugün bu terk edilme tarihinin ve terk edilmişlerin onurlarını kurtarma ihtiyaçlarının rengini almıştır. Ama Robert Moses'ın varislerinden sonra kent merkezine yeni insanlar getirmiş olan başka güçler bu içe dönüşe, Venedikli Yahudiler'i yaptıkları gibi bir yalıtılmışlık mekanında bir onur yaratma çabasına izin vermeyecektir.

Nüfus bakımından, New York yeni etnik grupları ancak eski getto alanlarını yeniden doldurarak kabul edebilmiştir. Mesela Wall Street’in kuzeydoğusundaki yoksul bölgeler, şu sıralarda, fiber-optik finans tapınaklarında temizlikçi, baskıcı, ulak ve hizmet işçisi olarak çalışan gece işçileri ordusuyla dolmaktadır. Harlem'in kuzeybatı köşesindeki hâlâ oturulabilir nitelikteki evlere Dominikliler, Salvadorlular ve Haitililer doluşmaktadır. Brooklyn'de eski kuşakları burada oturmuş olan Yahudiler’in terk ettiği yerlere Rus Yahudileri, Hasidik Yahudiler ve Suriyeliler yerleşmiştir. Kent merkezinin her yanında, eski orta sınıfın boşalttığı yerlere kesintisiz bir akışla buralara gelen genç yerli beyazlar doluşmaktadır.

Ayrıca, bu içe dönüşe şehrin ekonomisi de izin vermeyecektir. Pek çok yerel işletmenin yerine ulusal mağaza zincirleri geçmiştir; New York'ta —keman tamirinden bakır eşya onarımına ve özel baskılarda uzmanlaşmış matbaalara kadar— yerli değil metropoliten bir müşteri kitlesine dayalı işler yapan küçük işletmeler hâlâ ayaktadır. Bu alengirli, küçük, ustalığa dayalı işler geçmişte olduğu gibi bugün de birçok göçmene toplum merdiveninde bir ilk basamak sunmaktadır. New York'da çokkültürcülüğün yakın tarihi yalıtıma bir yönde hareket etmiştir ama bu etnik yalıtımcılık, başka hiçbir açıdan olmasa bile ekonomik açıdan bir çıkmaz sokaktır.

Perikles'in Atinası'ndan David'in Fransası'na, "sivil" sözcüğü iç içe geçmiş kaderleri, yazgıların kesişmesini ima ediyordu. Perikles döneminde yaşayan bir Yunanlı ya da Hadrianus döneminde yaşayan pagan bir Romalı için, kaderinin bir şehrin kaderinden ayrılabileceğini düşünmek olacak şey değildi. İlk Hristiyanlar kaderlerinin kendi içlerinde olduğuna inansalar da, bu iç hayat en nihayetinde başkalarıyla paylaştıkları dünyevi kadere yeniden bağlanmıştı. Ortaçağ şirketi bu ortak kader anlayışından kopmuş gibi görünüyordu, çünkü kendi kendisinin değişmesini isteyebiliyor ve Bologna Üniversitesi örneğindeki gibi mevcut ortamından kopabiliyordu.. Ama şirket kolektif bir topluluktu, tek tek insanların kendine ait daha geniş bir hayatı olan hukuki bir kendiliğe dahil edilmeleriydi. Venedik Gettosu ise

ortak kader hakkında acı bir hikaye anlatıyordu, çünkü Hristiyan Venedikliler kaderlerinin şehirde tuttukları Yahudiler'den ayrılamayacağını, gettodaki Yahudiler'in kaderlerinin de kendilerini ezenlerinkinden koparılamayacağını biliyorlardı. Fransız Devrimi'nin şafağında Parisli kadınlar da başlattıkları yiyecek ayaklanmalarıyla kendi kaderlerini menzillerinin ötesindeki güçlerinkiyle birleştirmeye çalışıyorlardı.

Modern dünyada, ortak bir kadere duyulan inanç ilginç bir bölünme yaşadı. Milliyetçi ideolojiler insanların ortak bir kaderi olduğunu ileri sürmüşlerdir, keza devrimci ideolojiler de öyle; gelgelelim şehir bu iddiaları yanlışlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl boyunca, gelişen kent, kalabalıkların taleplerine direnmek ve bireylerin taleplerine ayrıcalık tanımak için hareket, kamu sağlığı ve özel konfor teknolojilerini, piyasanın işleyişlerini, cadde, park ve meydanların planlarını kullandı. Söz konusu bireyler Tocqueville'in gözlemlediği gibi, kendilerini birbirlerinin kaderlerine yabancı hissediyorlardı. Bireyciliğin ilerlemesini gözlemleyen başka yazarlar gibi Tocqueville de bireycilik ile materyalizm, kendi sözleriyle "ruhu bozmayan ama güçsüz düşüren ve ruhtaki eylem kaynaklarını sessizce kurutan erdemli bir materyalizm" arasındaki derin bağı görmüştü. Bu birey ortak hayattan çekilirken, hayatı kaybediyordu.

New York'ta büyük ofis binalarını, apartmanları ve evleri yaratmış ve yıkmış olan azgın yıkma ve yeniden inşa etme enerjileri, zamanın sivil kültür üzerindeki haklarını tanımadı. New York'tan dışarıya doğru yönelen güzergâhlar toplumsal olarak, Londra'dan ve diğer şehirlerden —modern biçimlerini bireyleri birbirinden koparan hareketler sayesinde kazanmış olan şehirlerden— dışarıya doğru giden güzergâhlara benzer. Ortak bir kaderin reddi, bütün bu hareketler için can alıcı önemdeydi.

Ama İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Long Island'a kaçan beyazların geride kalan beyazlarla ya da siyahlarla ortak bir kaderleri olduğunu inkar etmelerinden daha incelikli inkarlar da yaşanıyordu. Geride kalanlar da onurlarını kurtarmak adına, kaderlerinin başkalarınınkilerle kesiştiğini inkar ediyorlardı. İmtiyazlılar kendilerini tıpkı uyarımlara karşı korudukları gibi yoksullara karşı da korumuşlardır; muhtaçlar ise benzer bir zırha bürünmeye çalışmışlar, bu da sadece muhtaç oldukları insanları uzaklaştırmaya yaramıştır. Greenwich Village'daki hayat ulaşabildiklerimizin belki de azamisini örneklemektedir: Farklılıkla birlikte yaşamaya yönelik bir istek, ama bunun bir kader ortaklığı getirdiğinin inkarı.

2. SİVİL BEDENLER

Bu kitabın başında, onu dinine bağlı bir mümin olarak yazdığımı söylemiştim. Şimdi kitabın sonunda nedenini açıklamak isterim. *Ten ve Taş*'ta kent mekanlarının büyük ölçüde insanların kendi bedenlerinin yaşama biçimleri yoluyla şekillendiğini ileri sürdüm. Çokkültürlü bir şehirde insanların birbirleriyle ilgilenmeleri için, bedenlerimize dair kavrayışımızı değiştirmemiz gerektiğine inanıyorum. Kendimizdeki bedensel yetersizlikleri kabul edene kadar başkalarının farklılığını hiçbir zaman hissedemeyeceğiz. Sivil merhamet, sırf iyi niyetten ya da siyasi doğruluktan değil kendimizdeki eksiğe dair bu fiziksel farkındalıktan kaynaklanır. Bu iddialar New York'un gündelik gerçekliklerinden uzak görünüyorlarsa, bu belki de kent deneyiminin dini anlayıştan ne kadar kopmuş olduğunun göstergesidir.

Bedenden alınacak bu dersler, Yahudi-Hristiyan geleneğinin temellerinden biridir. Bu geleneğin merkezinde, Adem ile Havva'nın kuralları çiğnemeleri, çıplaklıklarından duydukları utanç ve Cennet'ten sürülüşleri vardır; ilk insanların ne olduklarının ve neleri kaybettiklerinin hikayesi de buradan kaynaklanır. Adem'le Havva Cennet'te masum, bilgisiz ve itaatkardılar. Dünyaya çıktıkları zaman bilinçlendiler, kusurlu yaratıklar olduklarını anladılar ve böylece kendilerine benzemeyen, yabancı şeyleri araştırdılar, anlamaya çalıştılar; artık kendilerine her şeyin verildiği, Tanrı'nın çocukları değildiler. Eski Ahit ilk insanların bu kederli uyanışlarını yansıtan insanların, bedensel arzuları yüzünden Tanrı'nın buyurduklarını çiğneyen, cezalandırılan ve sonra da sürgün edilen Adem'le Havva gibi, uyanan insanların hikayelerini tekrar tekrar anlatır, ilk Hristiyanlar İsa'nın yeryüzünden geçişini böyle bir hikaye haline getirmişlerdir. İnsanların günahları yüzünden çarmıha gerilen İsa'nın erkeklere ve kadınlara verdiği hediye, onlarda tenin yetersizliği hissiyatını uyandırmaktır; takipçileri bedenlerinden ne kadar az keyif alırlarsa, birbirlerini o kadar çok seveceklerdir.

Pagan tarihi bu kadim hakikati başka bir şekilde, bedenlerin şehirlerde yaşadıklarının hikayesi şeklinde anlatıyordu. Atinalılar'ın agorası ve Pnyks'i, yurttaşların bedensel yetersizliği hissettikleri kent mekanlarıydı: Antik dönemde agora insanları başkalarıyla tutarlı konuşma yapma imkanından mahrum bırakma pahasına fiziksel bakımdan uyarıyordu; Pnyks konuşmada süreklilik sağlıyor ve böylece, insanları sözcüklerin

retorik uyarımlarına maruz hale getirme pahasına, cemaate anlatı mantığına sahip deneyimler kazandırıyordu. Agoranın ve Pnyks'in taşları insanları bir akış haline koyuyordu. İki merkezin her biri ötekinin ancak kendine ait tatminsizlikler uyandırarak çözebildiği birer tatminsizlik kaynağıydı. İki merkezli şehirde, insanlar bedensel deneyimlerindeki tamamlanmamışlığı biliyorlardı. Ama yine bu Atinalılar sivil kültüre/yurttaşlık kültürüne başka hiçbir halkta görülmedik ölçüde özbilinçli olarak değer veriyorlardı: "insan" ve "*polis* (şehir) birbirlerinin yerine geçebilen sözcüklerdi. Yer değiştirme faaliyeti yoğun sivil bağların ortaya çıkmasını sağladı; İnsanlar bedensel ihtiyaçlarını tam anlamıyla tatmin etmeyen mekanlarda (o dönemde yaşayan bir Yahudi, tam da bu mekanlar bedensel ihtiyaçları tatmin etmediği *için,* diyebilirdi) birbirlerine çok özen gösteriyorlardı. Ama antik şehrin kendisi bir istikrar abidesine benzemiyordu. İnsan eylemlerinin en bağlayıcısı olan ritüel bile söz konusu şehrin bütünlüğünü garanti altına alamıyordu.

Toplumsal istikrarsızlık ve kişisel yetersizliği bütünüyle olumsuz durumlar olarak görmek modern bir alışkanlıktır. Modern bireycilik denen oluşum, genelde bireyleri kendilerine yeterli, yani eksik değil tamamlanmış hale getirmeyi amaçlıyordu. Psikoloji insanların kendilerine bir merkez bulmalarından, benliği bütünlük ve birliğe ulaştırmayı başarmaktan bahseden bir dil konuşur. Sanki cemaatler de bireylere benzemek, bir ve bütün olmak zorundalarmış gibi, modern toplumsal hareketler de bu dili konuşurlar. New York'ta, geride ya da dışarıda bırakılmanın acıları bu birey-cemaat diline damgasını vurmuştur; ırksal, etnik ve toplumsal gruplar bütünleşmek ve böylece iyileşmek için içlerine dönerler. Psikolojik yerinden-edilmişlik, bütünleşmemişlik deneyimi —psikanalist Robert Jay Lifton'ın "yanar-döner benlik" adını verdiği şeyin alanı— ancak bu toplumsal yaraları derinleştirmeye yarayan bir reçete gibi görünmektedir.

Gelgelelim benliğin yer değiştirmesini sağlayan önemli deneyimler yaşanmayınca toplumsal farklılıklar tedricen katılaşırlar çünkü Öteki'ne duyulan ilgi ortadan kalkar. Freud 1920'de yayımladığı kısa denemesi *Haz İlkesinin Ötesinde*'de bu sosyolojik hakikatin bedensel bir hakikat olduğuna dikkat çekmiştir. Freud bütünlük ve dengeden alınan bedensel hazzı, bu hazzı aşan, daha gerçeklik-odaklı bir bedensel deneyimin karşısına yerleştirir. Haz, diye yazmıştır Freud, "her seferinde hoşnutsuzluk veren bir gerilim tarafından harekete geçirilir... [ve] nihai sonucu söz konusu gerilimin azalmasıyla örtüşür." Demek ki haz, duyuların uyarıcı bir biçimde

rahatsız edilmesini içeren cinsel heyecana benzemez; haz, bunun yerine, Freud'un son kertede ceninin rahimdeki rahatlığına benzediğini düşündüğü, güvenli ve dünyayı tanımayan bir duruma dönmeye çalışır. İnsanlar, haz ilkesinin etkisiyle, kopmak isterler.

Freud bizimle dini bir çileci olarak değil dünyevi bir gerçekçi olarak konuşur çünkü rahatlık arzusunun derin bir biyolojik ihtiyacın ifadesi olduğunu bilir. "Uyarımlara *karşı korunma*," diye yazar, "yaşayan organizma için neredeyse duyumların *alımlanmasından* daha önemli bir işlevdir." Ama korunma hâkim olur ve beden periyodik krizlere maruz kalmazsa, organizma en sonunda uyarım eksikliği yüzünden hastalanır. Freud'a göre, modern rahatlık itkisi insanlar için son derece tehlikeli bir itkidir; kaçınmaya çalıştığımız güçlükler bu sayede ortadan kalkmış olmazlar.

Hazza çekilme itkisini ne yenebilir? Freud *Haz İlkesinin Ötesinde*'de bunun iki yolunu tasavvur etmiştir. Birine "gerçeklik ilkesi" adını vermiştir: Kişi salt irade gücünü kullanarak fiziksel ya da duygusal güçlüklerle yüzleşir. Gerçeklik ilkesinin etkisi altındaki kişi "hoşnutsuzluk"u tanımaya kararlıdır. Günlük hayatta bu "hoşnutsuzluk cesaret gerektirir. Ama gerçeklik ilkesinin çok kudretli bir güç olmadığını, cesaretin de nadirattan bir şey olduğunu bildiği için gerçekçi biridir de. Hazı yenmenin öteki yolu daha kesin ve daha kalıcıdır. Kişinin deneyimi içinde, der Freud, "sık sık, tek tek içgüdülerin ya da içgüdü parçalarının, amaçları ya da talepleri akımından geri kalan içgüdülerle bağdaşmadıkları görülür." Beden kendini kendisiyle savaştaymış gibi hisseder; rahatsız edici bir biçimde uyarılır; ama arzulardaki bağdaşmazlıklar çözümlenemeyecek ya da bir kenara inlemeyecek kadar büyüktür.

İşte uygarlık bu işi yapar: Bütün kırılganlığımızla bizleri, bir kenara itilemeyecek ve bu yüzden de kendimizi eksik hissettiren çelişkili deneyimlerle yüzleştirir. Ama insanlar odaklanmaya, dikkat etmeye, araştırmaya ve bütünlüğün verdiği hazzın imkansız olduğu alanla uğraşmaya tam da —Freud'dan daha sonra yazan bir eleştirmenin terimini kullanacak olursak— bu "bilişsel ahenksizlik" durumunda başlarlar. Batı şehrinin tarihi, bu uygarlık imkanı ile başat bütünlük imgeleri yoluyla hem haz hem de iktidar yaratma çabası arasındaki uzun mücadeleyi kaydeder. Kent mekanında iktidar işini başat "beden" imgeleri görmüştür. Atinalılar ve pagan Romalılar bu tür başat imgelerden yararlanmışlardır. Yahudi-Hristiyan geleneğinin gelişimi içinde, manevi gezgin, acı çekmekte olan

bedeninin itaat ve uysallık nedeni haline geldiği kent merkezine, evine dönmüş; manevi beden böylece ten ve taş haline gelmiştir. Modern bilim çağının şafağın da ise, merkez yeni bir başat "beden" imgesine hizmet etmiştir —beden bir dolaşım mekanizması, merkez de onun kalbi-pompası ve akciğerleriydi— ve bu bilimsel beden imgesi toplumsal evrimi içinde, topluluğun talepleri karşısında bireyin gücünün galebe çalmasını haklı çıkarır hale gelmiştir.

Ama, göstermeye çalıştığım gibi, bu miras derin iç çelişkiler ve gerilimler içerir. Atina şehrinde, başat erkek çıplaklığı imgesi, kadınların giyinik bedenlerini bütünüyle kontrol edemiyor ya da tanımlayamıyordu. Roma merkezi Roma'nın sürekliliğini ve bütünlüğünü öne çıkaran bir kurmacanın mitik odağı hizmetini görüyordu; bu bütünlüğü ifade eden görsel imgeler iktidarın araçları haline gelmişlerdir. Ama demokratik merkezde Atinalı yurttaş sesin kölesi olurken, imparatorluk merkezinde Romalı yurttaş gözün kölesi oluyordu.

İlk Hristiyanlık şehirde kök salınca, Yahudi-Hristiyan Kelam ve Işık'ına bağlı gezgin insanların manevi durumuna taban tabana zıt olan bu görsel ve coğrafi tiranlıkla ilişkisini yeniledi. Hristiyanlık kendi görsel tahayyülünü iç ve dış olmak üzere ikiye ayırarak kent merkezinin güçleriyle uzlaştı; dış şehir âlemi ruhun iç şehrindeki iman ihtiyacını bütünüyle fethedemezdi. Ortaçağdaki Hristiyan kentleri, artık Tapınak ile sokak arasındaki farklar şeklinde taşa dökülmüş bu bölünmüş merkezi yaşamayı sürdürdüler. Ama öykünme yoluyla Hristiyan şehrini yönetmesi beklenen İsa'nın bedeni bile sokağı yönetemiyordu.

Merkez arındırma eylemleriyle de ayakta duramıyordu. Kirlenmiş Hristiyan bedenini affettirmeyi ve temizlemeyi amaçlayan, Hristiyan Venedik'te Yahudiler'in ve diğer kirli bedenlerin tecrit edilmesine yol açan hamle de şehrin manevi çekirdeğini onaramıyordu. Çekirdeği devrim törenleri de bütünleştiremedi. Engelleri yıkıp geçme, devrim Parisi'nin kent merkezinde saydam bir özgürlük alanı yaratma çabasının da içi boşaldı ve hissizliğe yol açtı, bu durum da kalıcı bir sivil dönüşüm yaratmayı amaçlayan törenlerin bozguna uğramasına yardım etti. Modern başat imge, yani bireysel, kopuk beden imgesi sonuç olarak pek de zafere ulaşamadı. Pasifliğe yol açtı.

Mekândaki ana beden imgelerinin çatlaklarında ve çelişkilerinde, belli direniş anları ve vesileleri ortaya çıktı: Thesmophoria ve Adonia'nın yüceltici direnişleri, Hristiyan evindeki yemek odası ve banyo ritüelleri.

Bunlar egemen düzeni yıkmasa da egemen düzenin kendi suretinde yönetmek istediği bedenler için daha karmaşık bir hayat yaratmış olan ritüellerdi. Tarihimizde, beden ile şehir arasındaki karmaşık ilişkiler insanları, Freud'un betimlediği şekliyle, haz ilkesinin ötesine taşımıştır; bunlar başı dertte bedenler, huzursuz bedenler, rahatsızlığın uyardığı bedenler olmuştur. İnsanlar ne denli uyumsuzluk ve huzursuzluğa katlanabilir? İnsanlar iki bin yıl boyunca ihtirasla bağlandıkları yerlere çok yatırımda bulunmuşlardır. Ayakta duramayan bir merkezde sürdürülen aktif fiziksel hayatın bu sicilini, bugünkü durumumuzun bir ölçüsü olarak ele alabiliriz.

Sonuçta tahakküm ile uygarlık arasındaki bu tarihsel gerilim bize kendimizle ilgili bir soru sorar. Kendi bedensel pasifliğimizden nasıl çıkacağız? Sistemimizdeki yarık nerede, kurtuluşumuz nereden gelecek? Ben bunun, grup acıları ve grup haklarıyla ilgili günümüz söylemine hiç girmemiş olsa bile, çokkültürlü bir şehir için son derece acil bir soru olduğunda ısrarlıyım. Çünkü kendimize dair bir rahatsızlık hissi olmadıkça, çoğumuzu —ki hiç de tımarhanelerin kapısını çalan kahramanlar olduğumuz söylenemez— dışarıya, birbirimize dönmeye ve Öteki'ni yaşamaya ne itebilir ki?

Her toplum insanların ikilik, eksiklik ve ötekiliğe tahammül etmelerini ve bunları mümkün olduğunca az yaşamalarını sağlamak için ahlaki yaptırımlara ihtiyaç duyar. Batı uygarlığında bu ahlaki yaptırımlar din güçleri yoluyla ortaya çıkmıştır. Dini ritüeller, Peter Brown'ın tabiriyle, bedeni şehre bağlamıştır. Thesmophoria gibi bir pagan ritüeli de bunu, kadınları evin sınırları dışına, hem kadınların hem de erkeklerin yurttaşlığın anlamındaki, cinsiyetle ilgili muğlaklıklarla yüzleştikleri bir ritüel mekanına iterek yapıyordu.

Faydacı bir tarzda, insanları dışarı yönlendirmek için yine dini ritüele ihtiyacımız olduğunu söylemek aptallık olur; şehirdeki ritüel mekanlarının tarihi de meseleyi bu denli araçsal bir biçimde ele almamıza izin vermez. Pagan dünyası ortadan kalkarken, Hristiyanlar ritüel mekanları oluşturmayı yeni bir manevi ödev, önce kırsal tapınaklara en sonunda, da şehre damgasını vurmuş olan bir emek ve özdisiplin ödevi olarak görmüşlerdi. Bu ritüel mekanlarının ağırlığı acı çeken bedenlere hizmet etmelerinden ve Hristiyan *ethos*'unun ayrılmaz bir parçası olarak insan ıstırabını tanımalarından geliyordu. Kaderin korkunç bir cilvesiyle, Hristiyan cemaatleri kendilerine benzemeyenlerle birlikte yaşamaları gerektiğini

gördüklerinde, Venedikli Yahudiler gibi ezdikleri topluluklara, yer ile acı çeken bedenin yüklerinin iç içe geçtiklerine dair bu hissi de dayatmışlardı,

Fransız Devrimi bu Hristiyan dramasını yine sahneye koydu, ama "yine" demeyi anlamsızlaştıracak ölçüde farklı koşullarda. Devrim'in acıyı dayattığı ve devrimcilerin kendi acılarını bünyesinde arındırıp dönüştürecek bir ana figürü yaratmaya çalıştıkları fiziksel ortam yerin özgüllüğünü ve yoğunluğunu kaybetmişti. Acı çeken beden kendini boş mekanda, hiçbir kalıcı insani bağ içermeyen bir soyut özgürlük mekanında sergiliyordu.

Devrimci ritüellerin draması bir pagan dramasını, antik dönemin hayatında ritüeli ezilenlerin ve inkar edilenlerin hizmetine verme çabasını da yankılıyordu. Champ de Mars'da bu ritüel tasarlama çabası başlarken bitti. Ritüelin "başka bir yerden geldiği" şeklindeki kadim inanç artık, ritüelin güçlerinin tasarımın ötesinde, insani eylemliliğin ötesinde olduğu, esinini insani ve uygar bir toplumun güçlerinin ötesindeki güçlerden aldığı anlamına geliyordu.

Tasarım, bunun yerine, başlangıçta yorgunluğu telafi etmek, işin verdiği yükü hafifletmek amacıyla hazza konfor/rahatlık biçimini vermeye yöneldi. Ama bedeni dinlendiren bu tasarım güçleri de bedenin duyumsal ağırlığını hafifletmeye, bedeni çevresiyle gittikçe daha pasif bir ilişki içine sokmaya başladı. Tasarlanmış haz yörüngesi insan bedenini gittikçe ıssızlaşan bir dinlenme durumuna itiyordu.

Tahakküm güçlerine karşı uygarlık güçlerini seferber etmeye duyulan inancın bir yeri varsa, o da tam da bu yalnızlığın kaçmaya çalıştığı şeyi, yani acıyı, sinemada arkadaşımın gösterdiği türden yaşanmış acıyı kabul etmekle oluşacaktır. Onun parçalanmış eli bir tanık hizmetini görür; yaşanmış acı toplumun tanımlama gücünün ötesinde hareket eden bedene tanıklık eder; dünyada, acının anlamı hep eksiktir. Acının kabulü, insanların dünyada yarattıkları düzenin dışında kalan bir âleme aittir. Wittgenstein bu kitabın başında alıntılanan pasajda acıya tanıklık etmişti. Felsefeci Elaine Scarry, *The Body in Pain* (Acı Çeken Beden) adlı anıtsal eserinde Wittgenstein'ın bu içgörüsünden yola çıkmıştır. "Fiziksel acıyı yaşama kapasitesi, insan için duyma, dokunma, arzulama kapasitesi kadar temel bir olguysa da", diye yazar Scarry, acının "diğer bütün bedensel ve psişik olaylardan farkı, dış dünyada bir nesnesinin olmayışıdır."

Boullée'nin planlarında görülen devasa hacimler, laik toplumun acıyla temasını yitirdiği noktanın işaretlerinden biridir: Devrimciler, geçmişin

engel ve döküntülerinden kurtulmuş boş bir hacmi insani anlamlarla doldurabileceklerine, engelsiz bir mekanın yeni bir toplumun ihtiyaçlarına hizmet edebileceğine inanıyorlardı. Yeri silerek acıyı da silebilirdiniz. Bu aynı silme işlemi daha sonraları farklı amaçlara, bireyin başkalarına yaklaşmak yerine onlardan kaçması amacına hizmet etmiştir. Nitekim Fransız Devrimi uygarlığımızın acı anlayışında derin bir kopuşa işaret eder. David acı çeken bedeni Marianne’ın işgal ettiği alana, boş, evsiz bir alana yerleştiriyor, bedeni acısıyla başbaşa bırakıyordu ki bu katlanılmaz bir şeydir.

Çokkültürlü bir toplumun yurttaşlıkla ilgili sorunlarının altında ahlaki bir güçlük, öteki konumundakilere sempati uyandırma güçlüğü yatar. Bedensel acının kabul edilebileceği, bu acının aşkın kökenlerinin görünür hale geleceği bir yere neden gerek duyulduğu anlaşılırsa Öteki'ne yönelik bir sempati ortaya çıkacaktır ancak. Bu acının insan deneyimi içinde izlediği bir yörünge vardır. Benliği yolundan çıkarır ve eksiltir, bütünlük arzusunu bozguna uğratır; acıyı kabul eden beden —çeşitlilikle dolu bir dünyada herkes ne hissettiğini, kim olduğunu başkalarına açıklayamasa da— başka bir insanın acısına, sokakta hep bir arada bulunan acılara duyarlı bir yurttaş bedeni haline gelmeye hazırdır. Ama beden ancak çektiği acıların çaresinin toplumun yapıp ettiklerinde olmadığını, mutsuzluğunun başka yerden geldiğini, acısının Tanrı'nın insanlara verdiği sürgün sıfatıyla bir arada yaşama buyruğundan kaynaklandığını kabul ederse bu yurttaşlık yörüngesini izleyebilir.